

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО

Н. В. ГОГОЛЬ
КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ
ПРОБЛЕМА

К 200-летию
со дня рождения писателя

Под общей редакцией
доктора филологических наук, профессора
О. В. Зырянова

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2009

УДК 821.161.1-312.1
ББК Ш5(2=p)5-4Гоголь45
Г585

А в т о р ы: О. В. Зырянов (предисловие, введение, подразд. 1.1, 2.1); В. Ш. Кривонос (подразд. 1.3.2, 2.4, 3.3, прил.); Е. К. Созина (подразд. 2.3); Ю. И. Мирошников (подразд. 1.2); Т. М. Лобова (подразд. 1.3.1); В. И. Копалов (подразд. 1.4); А. А. Алексеев (подразд. 1.5); Ю. В. Кондакова (подразд. 2.2); Л. Н. Житкова (подразд. 2.5.1, 3.2.2); В. С. Домашнева (подразд. 2.5.2); А. В. Шунков (подразд. 2.6); А. В. Миронов (подразд. 3.1); А. А. Упоров (подразд. 3.2); С. И. Лаптева (подразд. 3.4); А. Г. Овчинников (подразд. 3.5); Л. Р. Клягина (подразд. 3.6, предисловие к прил.)

Рецензенты:

кафедра русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (заведующий кафедрой доктор филологических наук, профессор С. И. Е р м о л е н к о);

М. С. Ш т е р н, доктор филологических наук, профессор (Омский государственный педагогический университет)

Н. В. Гоголь как герменевтическая проблема : к 200-летию со дня
Г585 рождения писателя / под общ. ред. [и с предисл.] О. В. Зырянова ; [авт.: О. В. Зырянов, В. Ш. Кривонос, Е. К. Созина и др.]. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. — 348 с.

ISBN 978-5-7996-0480-6

В монографии исследуется феномен творческой личности Гоголя, являются основы его художественной антропологии, круг историософских и нравственно-религиозных исканий великого мыслителя. Выделяется особая техника фантастического, прослеживаются специфические образы времени и пространства, характерные для «провинциального текста», обосновывается особый статус апперцептивной поэтики. Отдельный раздел монографии отводится опытам литературно-критической рецепции наследия Гоголя.

Книга адресована специалистам-филологам, студентам литературоведческих специальностей и учителям-словесникам, а также широкому кругу любителей отечественной литературной классики.

УДК 821.161.1-312.1
ББК Ш5(2=p)5-4Гоголь45

ISBN 978-5-7996-0480-6

© ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького», 2009

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА	5
ВВЕДЕНИЕ. Н. В. Гоголь: парадоксы восприятия и перспективы изучения	10
1. ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА	16
1.1. Роль антропологического эксперимента в художественном мире писателя	16
1.2. Чичиков как сингулярная личность (антропологический этюд)	32
1.3. Феноменология детства в творчестве Гоголя	47
1.3.1. Категория детства в ранних произведениях писателя	47
1.3.2. Детские образы и образы детства в «Мертвых душах»	52
1.4. «Тревога православного сердца»: историософские искания Гоголя	72
1.5. Зачем Гоголь ездил в Оптину пустынь	95
2. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ	120
2.1. Традиция «фантастического реализма»: Пушкин — Гоголь — Достоевский	120
2.2. Техника «завуалированной фантастики» в произведениях Гоголя	137
2.2.1. Прием словесной игры с «нечистым словом»	138
2.2.2. Мотив смеха как знак вмешательства темных сил	142
2.2.3. Прием нагромождения персонажей-фантомов	147
2.2.4. Прием зеркальности (удвоения) как знака потусторонней реальности	149
2.3. Апперцептивная поэтика: повесть «Вий» в контексте русской литературной традиции	156
2.4. Провинциальный город и мифы творения у Гоголя	181
2.5. Образы времени и пространства в «провинциальном тексте» писателя	192
2.5.1. Время в пространственном континууме сборника «Миргород»	193
2.5.2. Пространственная организация «провинциального текста» (повести «Коляска» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»)	199
2.6. Сюжет договора человека с дьяволом и повесть «Шинель»	208

3. ОПЫТЫ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ	219
3.1. Гоголь: между мифом и анекдотом	219
3.2. В прояснениях литературно-философской критики	228
3.2.1. Гоголь в восприятии К. Н. Леонтьева	228
3.2.2. Гоголь в культурологии Д. С. Мережковского	233
3.3. «Демон-Гоголь» (Гоголь глазами В. Розанова)	240
3.3.1. В присутствии Гоголя	240
3.3.2. Поединок-испытание	247
3.3.3. «Архиерей» мертвечины	256
3.3.4. «Идейный» спор	262
3.3.5. «Оправдание» Гоголя	271
3.4. «Мелкий бес из самых нечиновных»: демонология Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова	279
3.5. Абсурд в художественном мире Н. Гоголя и В. Набокова	288
3.6. Концепция «двух Гоголей» в современном культурном сознании	301
<i>Приложение. Владислав Кривонос. Хлестаковщина. Фантазмагория на темы Гоголя. В трех частях</i>	<i>313</i>
Об авторах	345

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Н. В. Гоголю принадлежат во многом пророческие слова, высказанные по поводу другого классика отечественной словесности — А. С. Пушкина: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [Гоголь, т. 7, с. 260]¹. Указание на исторические сроки (в данном случае двухсотлетний временной рубеж) в контексте гоголевского высказывания выглядит далеко не случайным, а, пожалуй, даже весьма символичным. Ибо именно 200 лет — та историческая перспектива, которая если не подготавливает напрямую повторение того или иного эстетического феномена (ведь всякая творческая индивидуальность, тем более художественный гений, абсолютно уникальна и неповторима), то во всяком случае заставляет его проявиться во все более осязаемом и доступном общему пониманию виде. То же самое можно сказать и о феномене творческой личности Гоголя.

В апреле 2009 г. исполнилось 200 лет со дня рождения этого великого русского писателя. Откликом на столь знаменательный юбилей и может рассматриваться предлагаемая вниманию читателя монография о Гоголе. В основе ее материалы и исследования преподавателей и сотрудников кафедры русской литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького, а также их коллег — филологов из Специализированного учебно-научного центра УрГУ, Нижнетагильской социально-педагогической академии, Самарского государственного педагогического университета, Кемеровского государственного университета и Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Помимо это-

¹ Далее в монографии все ссылки на произведения Н. В. Гоголя приводятся с указанием в скобках соответствующих тома и страницы по указанному в ссылках девятому изданию писателя.

го к проекту были привлечены философы из Уральского госуниверситета и Института философии и права УрО РАН. Отдельная благодарность нашему коллеге, известному специалисту по творчеству Гоголя профессору В. Ш. Кривоносу, любезно предоставившему целый ряд литературоведческих этюдов для всех разделов монографии и собственно литературный текст «Хлестаковщина», выдержанный в духе современной постмодернистской эстетики (см. прил.).

Основное содержание монографии постепенно «вырастало» из выступлений авторов на многочисленных научных мероприятиях, посвященных гоголевскому юбилею, среди которых следует особо выделить региональную научную конференцию «Творчество Н. В. Гоголя в контексте современности» (18 марта 2009), теоретический семинар «Русская идея», состоявшийся в Уральском университете (24 марта 2009, руководитель семинара профессор В. И. Копалов), а также научную конференцию в рамках Дня филолога на филологическом факультете УрГУ (1—2 апреля 2009). Некоторые исследования (подразд. 2.1, 2.3) выполнены в русле комплексного интеграционного проекта УрО — СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

Но что заставляет рассматривать данную книгу именно как монографию? Естественно, не только отдельный объект исследования, в данном случае — Гоголь, один из самых загадочных русских писателей-классиков (эта тема поднята во введении), но и сама структура коллективного исследования, позволяющая высветить феномен творческой личности и художественного сознания писателя сразу же в трех важнейших и взаимосвязанных, как нам представляется, аспектах.

Так, в разд. 1 «Философия творчества» раскрываются системные основания художественной антропологии Гоголя (подразд. 1.1—1.3), пафос его историософских и духовно-религиозных исканий (1.4—1.5). Первые три подраздела (авторы О. В. Зырянов, Ю. И. Мирошников, В. Ш. Кривонос, Т. М. Лобова) исследуют роль антропологического эксперимента в художественном мире писателя, его новаторскую постановку в связи с природой человека проблемы сингулярности (применительно к образу Чичикова), а также значение категорий «детства»

и «детскости» для понимания антропологической перспективы всего творчества Гоголя. Эволюция историософских и духовно-нравственных представлений писателя, реконструируемая на основе книги «Выбранные места из переписки с друзьями» и иных вариантов духовной прозы, — предмет двух последующих подразделов (авторы В. И. Копалов, А. А. Алексеев). Примечательно, что и в этом проблемно-тематическом блоке продолжает отслеживаться связь с общефилософскими — антропологическими и онтологическими — основаниями гоголевского творчества.

Раздел 2 «Поэтика художественной реальности» представляется, пожалуй, самым развернутым и дифференцированным, что связано как с широтой привлекаемого литературного материала, так и глубиной его проблемно-концептуального освоения. В первых подразделах (авторы О. В. Зырянов, Ю. В. Кондакова) исследуются духовные истоки и содержательная структура так называемого «фантастического реализма», намечается номенклатура технических приемов «завуалированной» (или неявной) фантастики у Гоголя. В подразделе 2.3 (автор Е. К. Созина) на материале одной из самых таинственных повестей «Вий» обосновывается оригинальная концепция «апперцептивной поэтики» в контексте устойчивой традиции русского романтизма и модернизма. Большое внимание в разделе отводится блоку вопросов, связанных с «провинциальным текстом» Гоголя: в подразделах 2.4, 2.5 (авторы В. Ш. Кривонос, Л. Н. Житкова, В. С. Домашнева) осмысляются мифологическая модель провинциального города и природа пространственно-временных отношений в сборнике «Миргород» и повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В последнем подразделе (автор А. В. Шунков) с позиции религиозного сознания прослеживается вариант воплощения идейно-тематического комплекса «договора человека с дьяволом» в сюжетно-мотивной структуре «итоговой» повести Гоголя «Шинель».

Раздел 3 монографии «Опыты литературно-критической рецепции» ставит проблемы амбивалентного восприятия личности и творчества Гоголя в культуре нового времени. Формула «между мифом и анекдотом» (3.1, автор А. В. Миронов) задает сложнейший и драматичный опыт рецепции художественного сознания писателя в зеркале литературной критики К. Леонтьева, Д. Мережковского и В. Розанова (3.2—3.3,

авторы А. А. Упоров, Л. Н. Житкова, В. Ш. Кривонос). Последующие подразделы книги выводят данную проблему в контекст художественной словесности XIX — первой половины XX в. (авторы С. И. Лаптева и А. Г. Овчинников). Отслеженный в заключительной части раздела (3.6) оригинальный опыт функционирования Гоголя в современной культуре (автор Л. Р. Клягина) находит свое органическое завершение в помещенном в приложении к монографии собственнo литературном тексте под названием «Хлестаковщина» (с небольшим предисловием Л. Р. Клягиной). Эта свободная вариация на гоголевские темы, выполненная известным филологом В. Ш. Кривоносом, оказывается достаточно показательной для художественной практики современного постмодернизма.

Кроме уже отмеченного структурно-композиционного единства, монографическая целостность издания достигается также некоей сверхзадачей, которая заключается в выявлении странной, подчас доходящей до парадокса эстетической двупланности творчества писателя, в уяснении неоднозначных отношений между Гоголем-мыслителем и Гоголем-художником. В центре самого пристального внимания авторов монографии — проблема эволюции творческого пути и связанной с ним идейно-философской и художественно-эстетической направленности литературного сознания Гоголя. Заметим, что учет данной проблемы всеми авторами строго обязателен, о чем бы ни шла речь во всех подразделах коллективного исследования.

Еще один важнейший аксиологический параметр, во многом обусловивший научную актуальность данного труда, — соотношение художественно-эстетического и идейно-религиозного начал в творчестве писателя, включенность в собственно гоголевский эстетический феномен имманентных основ православно-христианской духовности. Процесс этот не так прост, как может показаться на первый взгляд. И фиксируемые авторами монографии противоречия между мистическим и религиозным у Гоголя, между ортодоксально-церковным и народным христианством, ветхозаветной идеей Страшного суда и новозаветной религией милости и любви — тому красноречивое подтверждение. Понимание актуального статуса указанной проблемы (двойственности религиозного сознания Гоголя) объединило всех участников данного

проекта, что заставляет говорить об их принадлежности если не к единой научной школе, то по крайней мере к сложившемуся коллективу единомышленников.

Подтверждает это и следующий немаловажный факт. Данную монографию можно рассматривать как очередной выпуск в уже сложившейся серии изданий, в которой принимает участие все тот же коллектив авторов. Назовем лишь наиболее важные публикации последних лет: коллективные исследования «Заветы Пушкина» (Екатеринбург, 1999) и «Феномен “Шинели” Н. В. Гоголя в свете философского мирозерцания писателя» (Екатеринбург, 2002), сборник научных статей «Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики)» (Екатеринбург, 2007), особенно раздел 2 «Религиозное сознание Гоголя-художника: проблема научной и литературно-критической рецепции».

В заключение хочется выразить надежду, что данная книга, чье издание приурочено к 200-летию юбилею великого русского писателя, не затеряется в море юбилейных панегириков, а найдет своего читателя и будет востребована в качестве надежного ориентира для разрешения важнейшей герменевтической загадки — феномена личности и творчества Н. В. Гоголя.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. / сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М., 1994.

ВВЕДЕНИЕ. Н. В. ГОГОЛЬ: ПАРАДОКСЫ ВОСПРИЯТИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

С Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя.

А. Ремизов

По признанию философа Н. А. Бердяева, Гоголь принадлежит к самым загадочным русским писателям, который только то и делал, что «скрывал себя и унес с собой в могилу какую-то неразгаданную тайну». Поэтому-то Гоголь «загадочнее Достоевского» [Бердяев, с. 77]. Заметим, что с момента произнесения данного приговора прошло немало времени и в плане познания Гоголя сделано также немало. Но, пожалуй, самое главное: в отечественном литературоведении преодолен взгляд на Гоголя как на стихийно-бессознательного художника, творящего по наитию, в силу лишь богато развитой интуиции художественно-артистической натуры. Сегодня уже совершенно ясно, что у Гоголя было свое оригинальное мирозерцание, своя самобытная философия творчества, как бы она ни оценивалась различными исследователями в духовно-нравственном и культурно-конфессиональном отношениях.

Однако данное признание еще не несет в себе разгадки Гоголя, а задает лишь верное направление исследовательской мысли. Но и в этом вопросе мы неизбежно наталкиваемся на одно кардинальное противоречие — обуславливающую эстетическую многоплановость творчества писателя амбивалентность отношений Гоголя-художника и Гоголя-мыслителя. Так, с одной стороны, вполне естественно, что «мыслитель в Гоголе опирался именно на то, что открывалось его художественному зрению», а с другой — мыслитель не поглощался, а порой и существенно расходился с художником [см.: Зеньковский, с. 188]. Но точно так же, пожалуй, и с не меньшим основанием можно было бы заявить обратное суж-

дение: художественность Гоголя не покрывалась его идеологией, т. е. системой морально-философских взглядов, отвлеченных от собственно художественного творчества, или внутренне сокровенного смысла художественно-эстетических созданий.

Идеология и эстетика вообще вряд ли «покрывают» друг друга. Напомним в этой связи суждение Р. Барта: «Контридеология работает под прикрытием вымысла — не то чтобы реалистического, но *верного* (здесь и далее в цитате выделено автором. — О. З.). В этом, возможно, и заключается роль эстетики в нашем обществе: формулировать правила *непрямого* и *транзитивного* дискурса...» [Ролан Барт..., с. 120]. Отсюда, между прочим, и вытекает парадоксальное, с привкусом смелого вызова официальной мысли умозаключение исследователя: «Литература производит на меня гораздо более сильное впечатление истины, чем религия» [Там же, с. 255].

Сформулированный Р. Бартом парадокс вполне применим и по отношению к Гоголю. Не случайно, фиксируя феномен эстетической многоплановости в творчестве писателя, В. Зеньковский свидетельствовал: «Иногда Гоголь и сам не замечал наличности разных слоев в его творчестве, их существенной разнородности — и этим совсем запутывал и читателей, и исследователей» [Зеньковский, с. 144]. Гоголь, можно сказать, глубже других художников в области духовно-практического синтеза искусства и жизни почувствовал сюжет своего рода «искушения эстетикой»¹, то, что у слов «искусство» и «искушение» один корень. Отсюда, пожалуй, и парадокс восприятия Гоголя, заключающийся в том, что безнадежно односторонними, не соответствующими в полной мере эстетической природе гоголевского творчества оказываются как структурно-формалистические исследования, выполненные с позиции «универсальной поэтики», так и многократно предпринимающиеся попытки рассмотрения произведений писателя в качестве «проекций его религиозного мировоззрения» [см.: Есаулов, с. 56].

Постулируя актуальную задачу современного гоголеведения, приходится напомнить заявленный И. А. Есауловым методологи-

¹ Мы позволили себе воспользоваться формулой (чуть трансформировав ее), предложенной в недавнем исследовании [см.: Трофимов].

ческий принцип, согласно которому «пристальное внимание к религиозности автора и научное описание поэтики его творчества отнюдь не являются какими-то взаимоисключающими и потому несовместимыми исследовательскими актами» [Есаулов, с. 56]. Развивая указанную методологическую посылку (а в конкретной практике анализа и до некоторой степени корректируя ее), заметим, что первоочередная задача современной рецепции Гоголя заключается в том, чтобы уяснить имманентную философию гоголевского творчества, органически присущий его произведениям строй художественности. В этой связи особенно плодотворным представляется исследование антропологической системы писателя в аспекте эволюции его художественного мира, а также с учетом доминирующей эстетической модальности и субъектной организации повествования, иначе говоря, в аспекте нарративной поэтики.

Загадка Гоголя вызвана его особым положением в русской культуре. С одной стороны, он верный последователь и преемник Пушкина, а с другой — кардинальный реформатор классической традиции, на этом пути откровенно с Пушкиным порывающий. Не только идеологические высказывания писателя («...Нельзя повторять Пушкина. Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам... <...> ...Христианским, высшим воспитанием должен воспитаться теперь поэт» [Гоголь, т. 6, с. 183]), но и самые глубинные пласты гоголевской художественности с его ярко выраженными гуманными «воззваниями к человеку» и одновременно с не менее ощутимой «демонической» иронией свидетельствуют о том, что Гоголю тесно в рамках чистой «изящной словесности». Впервые — задолго еще до Ф. М. Достоевского — он так осознанно и последовательно в русской культуре Нового времени начинает продвигать идею сакрализации искусства и воцерковления всей духовной жизни человека на фундаменте православно-религиозного вероисповедания. Другой вопрос: насколько удачным и плодотворным оказался данный опыт религиозного жизнестроительства?

У каждого гения своя генеалогия. Так, Пушкин — фигура ренессансная, Гоголь — барочный художник. Пушкин формировался в лоне французского Просвещения, идеи которого всю жизнь

усиленно преодолевал. Гоголь же тесно связан с традицией украинского барокко, отсюда его интерес, с одной стороны, к фольклору с его низовыми жанрами, а с другой — к высоким жанрам церковной проповеди, учительной традиции. От украинских корней у Гоголя идет также пристрастие к юмору — сколь «простодушно-му», столь и «неистощимому», по меткому выражению С. П. Шевырева [Шевырев, с. 102]. Наконец, следует отметить достаточно устойчивую и интимную связь писателя с эстетикой немецкого романтизма (художественный метод, типологически родственный барокко), что во многом определило характер гоголевской фантастики, «мистически одаренный дух» и «врожденное чувство присутствия в первосушности мирового бытия демонического — равно ужасного, как и пошлого и злого» [Франк, с. 304].

Отмеченная нами генеалогия во многом объясняет пути развития русской литературной классики на протяжении первой половины XIX в. Следование нормам европейской секуляризованной культуры (особенно интенсивно начиная с Петровской эпохи) не подрывает самих основ национальной духовности, что доказывает появление Пушкина — идеальной меры русского национально-го самосознания, «солнечного центра нашей истории» (И. А. Ильин). Ренессансная фигура первого поэта России соотносится с «райским» состоянием человека, являя «полноту эстетической духовности» (А. С. Позов), своего рода «религиозный гуманизм» (С. Л. Франк). Наследующая ему в историческом плане демоническая фигура Гоголя (с ее барочными диссонансами) задает уже совершенно иную проблематику — «потерянного рая», грехопадения человеческой природы, духовного омертвления личности [см.: Бочаров], но одновременно — и великой «мистерии искупления».

Если сравнение с Пушкиным помогает понять генеалогию Гоголя и особенность его творческого дарования, то реальный вклад его в отечественную культуру, истинное величие и трагизм миссии художника заставляет уяснить именно сравнение Гоголя с Достоевским.

Достоевского с Гоголем связывали глубоко мучительные и неоднозначные отношения. Приведем лишь две цитаты из критических

откликов Достоевского, красноречиво об этом свидетельствующие. «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два (речь идет о художниках постпушкинской генерации — Гоголе и Лермонтове. — О. З.), и как мы любили их, как до сих пор мы любим и ценим! Один из них все смеялся; он смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за ним, до того смеялись, что наконец стали плакать от нашего смеха. Он постиг назначение поручика Пирогова; он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужасную трагедию. <...> О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не было в Европе и которому вы бы, может быть, и не позволили быть у себя» [Достоевский, с. 60]. И вот второе, не менее оригинальное в своей смелости и категоричности признание: «Явилась потом смеющаяся маска Гоголя, с страшным могуществом смеха — с могуществом, не выражавшимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля. И вот после этого смеха Гоголь умирает пред нами, уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым бы он мог не смеяться» [Там же, с. 96]. В приведенных высказываниях уже поставлены важнейшие вопросы о демонизме гоголевского смеха, эволюции творчества писателя, его отношении к идеалу.

Не будем предрешать ответы на поставленные Достоевским вопросы. Заметим, что до сих пор многие из них не имеют в гоголеведении однозначного решения. Ответы на некоторые из них читатель сможет найти в нашей книге.

В заключение выскажем лишь одно суждение. Именно с Гоголя в интеллектуальной истории России начинается набирающий силу процесс воцерковления не только искусства слова, но и всей духовно-практической жизни человека, а также осознание актуальных задач собственно православной культуры. В «восстановлении погибшего человека» (Ф. М. Достоевский), в искуплении его падшей природы, нравственно-религиозном воскресении личности, собственно говоря, и состоит грандиозная миссия «христианского реализма», приоткрывающаяся в духовном универсуме отечественной

литературной классики. Той классики, которая, без сомнения, была начата Пушкиным, но пошла (в значении особого миссионерского служения) именно от Гоголя — к Достоевскому.

Бердяев Н. А. Духи русской революции // Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993.

Бочаров С. Г. Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // Бочаров С. Г. Филол. сюжеты. М., 2007.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Достоевский Ф. М. О русской литературе. М., 1987.

Есаулов И. А. Пасхальность в поэтике Гоголя как научная проблема // Гоголь как явление мировой литературы : сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / под ред. Ю. В. Манна. М., 2003.

Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997.

Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002.

Трофимов И. В. Испытание литературой : Николай Гоголь и эстетика духовной прозы первой половины XIX века. Ульяновск, 2006.

Шевырев С. П. Об отечественной словесности. М., 2004.

Франк С. Л. Религиозное сознание Гоголя // Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996.

1. ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

1.1. Роль антропологического эксперимента в художественном мире писателя

Всякий раз, когда речь заходит о специфике художественной антропологии писателя, предельную актуальность приобретает мысль М. М. Бахтина о ценностно-смысловом центре архитектурного видения: «Единство мира эстетического видения не есть смысловое-систематическое, но конкретно-архитектоническое единство, он расположен вокруг конкретного ценностного центра, который и мыслится, и видится, и любится. Этим центром является человек, все в мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотношении с человеком, как человеческое. Все возможное бытие и весь возможный смысл располагаются вокруг человека как центра и единственной ценности; все — и здесь эстетическое видение не знает границ — должно быть соотносено с человеком, стать человеческим» [Бахтин, с. 56].

Но что такое «человек» в художественном мире произведения? Говоря о нем как единственном центре эстетического видения, следует всегда помнить, что человек подобного рода не только герой (персонаж), но и автор (повествователь, рассказчик), и читатель (реципиент, адресат обращенного к нему авторского воззвания). Не случайно предмет художественной антропологии как особой филологической дисциплины сводится не к «человеку реальному», а к «образу человека, создаваемому писателем в художественном творчестве», иначе говоря, к «человеку вторичному», который осмысливается как «воссозданный и понимаемый другим человеком».

«Между художественным образом человека и человеком действительным существует еще один субъективный фильтр — это человек-читатель, он же реципиент и интерпретатор»; таким образом, «в область художественной антропологии входит: осмысление, интерпретация и разноаспектное изучение образов-персонажей, которые появляются как результат трансформации и фантазийного воссоздания человека в авторском художественном мире и в поэтике конкретных художественных текстов, а также форм присутствия автора-человека в созданном им художественном мире и порождаемых им художественных текстах» [Художественная антропология..., с. 379, 380].

Данное предуведомление теоретико-методологического характера особенно важно в оценке специфики художественной антропологии Гоголя.

Первая отличительная черта антропологической системы Гоголя состоит в ее откровенно экспериментальном характере. В данной связи нелишним будет напомнить точку зрения известного теоретика искусства Д. Н. Овсяннико-Куликовского, который предлагал делить всех художников на два типа — «наблюдателей» и «экспериментаторов». Все разнообразие творческих натур и используемых ими художественных методов ученый подводил «под два типа, под две основные формы художественного познания», которые «суть те же, что и в научном познании: *наблюдение и опыт*» [Овсяннико-Куликовский, с. 230—231]. Данную типологию он напрямую соотносил с биполярной картиной ведущих направлений в русской литературе, а именно пушкинского и гоголевского. Именно психологический склад личности самого писателя (склонность к самоанализу, предрасположенность к меланхолии и мизантропии) привел Гоголя к созданию особого — художественно-антропологического — эксперимента.

«Экспериментирование над человеком» выразилось у Гоголя в разведении двух ценностно-смысловых планов: с одной стороны, бездуховности мира героев-персонажей (по известной пушкинской формуле — «пошлость пошлого человека»), а с другой — верной романтическому духу максималистски возвышенной идеалистичес-

кой позиции автора-писателя¹. Показательно, что герой-персонаж у Гоголя чаще всего не личность, не индивидуум². «Обнаруженная человеческая бедность» (выражение самого Гоголя) проявляется в системе зооморфных сравнений и уподоблений, в вытеснении «внутреннего» человека сугубо внешним, овеществляющим, плотским началом. При этом сам человек у Гоголя становится про-бл е м н ы м, своего рода «антропологическим казусом» [см.: Овечкин, с. 154], в том смысле, что в нем проходит испытание и проверку онтологическая природа человека. Герой-персонаж нередко смыкается с вещью, теряет свое лицо, а потому лишается присущего ему от природы, или, точнее, заповеданного свыше онтологического статуса — верности образу и подобию Божьему. Однако такое «овеществление» человека, нередко доходящее до неразличения «живого» и «мертвого», не оборачивается в художественном мире Гоголя тотальной дегуманизацией. Свято место пусто не бывает, это касается и места человеческого. Его занимает фигура самого автора, выступающая как воплощение некоей полноты духовного начала, что в структуре художественного мира писателя выполняет необходимую компенсаторную функцию «катарсиса пошлости» (М. М. Бахтин).

У Гоголя, может быть, и нет той духовной имманентности, присущей, к примеру, героям Ф. Достоевского и Л. Толстого³. Но, проявля-

¹ Уже в раннем письме к Г. И. Высоцкому (26 июня 1827) Гоголь, как бы проговаривая самую заветную мысль о человеке, так выражает свое психологическое состояние, испытываемое в Нежине: «Ты знаешь всех наших существователей, всех, населивших Нежин. Они задавили корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека. И между этими существователями я должен пресмыкаться...» [т. 9, с. 15].

² Ср.: «Все гоголевские люди — “мертвые души”. <...> В отвлечении от своих комплексов... такой человек *пустое место*, могущее, в зависимости от случайного стечения обстоятельств, быть заполненным чем угодно» [Бицилли, с. 555].

³ Четкое разведение концепций человека у Гоголя и Достоевского находим в работе Вяч. Иванова: «Что касается Гоголя, мне представляются Достоевский и Гоголь полярно противоположными: у одного лики без души, у другого — лики душ; у гоголевских героев души мертвы или какие-то атомы космических энергий, волшебные флюиды, — а у героев Достоевского души живые и живучие, иногда все же умирающие, но чаще всего воскрешающие или уже воскресшие» [Иванов, с. 308].

ясь трансцендентным путем, духовность Гоголя торжествует, и прежде всего в слове самого автора, в системе специфичных для гоголевского письма лирических воззваний, в наборе так называемых гуманных мест (устоявшееся в современном гоголеведении терминологическое обозначение).

Приведем лишь один характерный пример из статьи «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», вошедшей в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями»:

Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку. Брось ему с берега доску и закричи во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу: уже он далеко от берега, уже несет и несет его ничтожная верхушка света, несут обеды, ноги плясавиц, ежедневное сонное опьянение; нечувствительно облекается он плотью и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души. Завопи воплем и выставь ведьму старость, к нему идущую, которая вся из железа, перед которой железо есть милосердие, которая ни крохи чувства не отдает назад и обратно. О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома «Мертвых душ»! [т. 6, с. 65—66].

Показательно, что приведенный текст напрямую пересекается с фрагментом 6-й главы, образующей самую «сердцевину» поэмы и неслучайно посвященной образу Плюшкина. Мотив «неожиданного появления на поверхности вод утопающего» [т. 5, с. 117] — центральный в понимании авторской концепции личности, которая заключается в сохранении и сбережении живого духовного начала в человеке. На эту же идею работает и, пожалуй, самый проникновенный призыв, обращенный к юношеству: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: “Здесь погребен человек!” — но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» [Там же, с. 118—119].

Итак, как мы можем убедиться, отсутствие человеческого (или его искажение) одновременно предполагает у Гоголя напоминание

о человеческой личности как образе и подобии Божьем, воззвание к самому сокровенному — человеческому в человеке. Знаменитые «гуманные места» Гоголя как раз и ставят своей целью обнаружить то «место человеческое»⁴, на которое по странной иронии приходится пробел, зияние, «прореха на человечестве», но которое, по мысли Создателя, призвано вместить человеческое лицо.

В свете только что сказанного получает свое объяснение и концепция абсурдизма, представленная В. Набоковым применительно к герою гоголевской «Шинели». «Вот так и с абсурдностью Акакия Акакиевича Башмачкина. Мы и не ожидали, что среди круговорота масок одна из них окажется подлинным лицом или хотя бы местом, где должно находиться лицо (разрядка наша. — О. З.). Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые составляют мир Гоголя. Акакий Акакиевич абсурден потому, что он трагичен, потому, что он человек, и потому, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью» [Набоков, с. 225].

В сходном ключе звучит и еще одно высказывание, на сей раз Д. С. Мережковского. Рассматривая гоголевских героев Хлестакова, Акакия Акакиевича и Поприщина, литературный критик отмечал «призрачное, фантастическое самоутверждение», которым «личность отомщает свое реальное отрицание». Чем же вызвана к жизни подобная призрачная в своей фантастичности месть человеческой природы? Вот оно объяснение, найденное Мережковским: «Человек старается быть не тем, что есть, потому что не хочет, не может, не должен быть ничем. И в мертвом лице Акакия Акакиевича, и в сумасшедшем лице Поприщина, и в лживом лице Хлестакова

⁴ Мы используем понятие «место человеческое», обоснованное в нескольких ином контексте (натуральная школа 1840-х гг.) и ином значении (механизм сигнификации) в монографическом исследовании Е. К. Созиной [с. 159 и др.]. Ср. также мнение С. Г. Бочарова о Гоголе: «“Сам” человек утверждает себя как место, в котором нужно собрать себя (“собрать всего себя в себе и держать себя”) и в котором даже можно поставить памятник (в “Завещании” писатель запрещает после смерти его ставить ему внешний памятник и просит читателя лучше ему воздвигнуть памятник “в самом себе”)...» [Бочаров, с. 191]. О роли лирических воззваний к человеку в жанровой структуре поэмы «Мертвые души» см. наше специальное исследование: [Зырянов].

сквозь ложь, безумие и смерть мелькает нечто истинное, бессмертное, сверхразумное, что есть во всякой человеческой личности и что кричит из нее к людям, к Богу: я — один, другого подобного мне никогда нигде не было и не будет, я сам для себя все, — “я, я, я!” — как в исступлении кричит Хлестаков» [Мережковский, с. 216—217].

Таким образом, вполне закономерным представляется и следующее (второе по счету) определение гоголевской антропологии — как *негативной*⁵. Для такой оценки действительно есть все основания. Как известно, негатив лишь обратное изображение предмета на фотографической пленке, где распределение света и тени противоположно действительному. Но без такого «оборотничества» оказывается невозможен и сам позитив, в котором светлые и темные участки изображения соответствовали бы их реальному распределению в действительности. Иначе говоря, негативная антропология Гоголя призвана (пусть и от противного) свидетельствовать о положительной программе автора, его представлении о норме и идеале⁶. Последовательно проводимый писателем прием иронического «остранения», стремление к натуралистическому «овеществлению» человека (как тут не вспомнить слова Городничего: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше

⁵ Оценка, данная немецкой исследовательницей Х. Шрайер, подхваченная и разработанная С. Бочаровым в специальной статье «Вокруг “Носа”» [Бочаров, с. 187 и др.]. Хотя следует признать, что обоснование негативной антропологии писателя (без обращения к этому термину) находим уже у В. Розанова и тем более у Н. Бердяева: «В искусстве его есть уже кубистическое расчленение живого бытия. Гоголь видел уже тех чудовищ, которые позже художественно увидел Пикассо. Но Гоголь ввел в обман, так как прикрыл смехом свое демоническое созерцание. <...> В творчестве его есть человекоубийство. И Розанов прямо обвиняет его в человекоубийстве. <...> Он мучительно искал образ человека и не находил его, со всех сторон обступали его безобразные и нечеловеческие чудовища. В этом была его трагедия» [Бердяев, с. 79].

⁶ Ср.: «Необходимо было обладать в высшей мере духовностью, чтобы ощущать ужасающий гнет “бездуховного” и “бездушного” начала, начала “вещности” с такою силою, с какою ощущал ее Гоголь в себе самом, без чего он не мог бы увидеть с такою зоркостью это начало в “человеке вообще”. Необходимо было пережить эту трагедию человеческой личности, чтобы создать не сравнимую ни с чем по своему совершенству комедию, чем являются все гоголевские вещи» [Бицилли, с. 572].

ничего...» [т. 4, с. 281]) предполагают в качестве своеобразного контрприема субъективное вживание автора в души своих персонажей, тенденцию к открытому и проникновенному лиризму, выход в сферу субстанциального, идеального бытия. В этом как раз и состоит «позитивная» ценность гоголевского изображения человека.

Антропологический эксперимент писателя может быть уподоблен механизму судебного процесса. Обвиняя своих героев, Гоголь, казалось бы, занимает позицию прокурора: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может стать с человеком» [т. 5, с. 118]. Но, с другой стороны, нельзя не видеть, что автор солидаризуется со словом адвоката-защитника: как скажет, пусть и по другому случаю, Д. С. Мережковский, «тут правда и сила смеха вдруг изменили Гоголю — он пожалел себя в Чичикове» [Мережковский, с. 246]. Однако с таким же полным правом можно утверждать, что Гоголь пожалел себя в Башмачкине (герое «Шинели») и в Плюшкине. Писателю важен сам соревновательный характер судебного процесса, в ходе которого ни страстно-гневная отповедь прокурора, ни оправдательно лирическое слово адвоката не исчерпывают собой последней мысли автора о тайне души современного человека.

Недаром Гоголь пытается апеллировать к третьей позиции, точке зрения «другого», которую должен представить в поэме чуткий к авторским настроениям и способный к творческому диалогу читатель. Именно читателю Гоголь отводит роль своеобразного суда присяжных. А долг присяжного — разглядеть в обвиняемом (будь то Плюшкин или кто-то другой) не просто вещь, а человека, не жалкую «прореху на человечестве», но именно личность, более того, даже личность. Только соблюдение данного условия объясняет следующие, казалось бы совершенно неожиданные, оценки-характеристики Плюшкина: «святой скупости», «подвижник идеи», «никакого состава преступления и никакой вины за Плюшкиным не числится» [Топоров, с. 69, 72, 82]. Реабилитируя природу гоголевского персонажа, пожалуй, даже частично творя ему апологию, современный исследователь относит подобную читательскую интерпре-

тацию, выполненную на основе реконструкции «глубинной структуры» образа, «к сфере “потенциального” литературоведческого анализа» [Топоров, с. 66, 78]. Нам же представляется, что всякий акт чтения, если, конечно, он строится изначально не на предубеждении и наивном верхоглядстве, а проводится с полным доверием к тексту, на основе компетентно выверенной методики медленного чтения, неизбежно оборачивается таким «потенциальным» литературоведческим анализом.

На третью особенность гоголевской антропологии, тесно связанную с двумя предыдущими, обратил внимание П. М. Бицилли, предложив назвать это абстрактным антропологизмом. Суть данного явления он усматривал в «стремлении автора понять “человека вообще”». С точки зрения исследователя, «Гоголь, конечно же, гениальный сатирик-реалист, изобразитель русской “обыденщины” своего времени, но вместе с тем и антрополог, терзаемый идеей греховности, душевной пустоты *человека вообще*» [Бицилли, с. 561, 566]. Подобную способность Гоголя к типизации, выведению коренного для всего нового времени типа (способность, особенно выразившуюся в создании образа Чичикова) В. В. Зеньковский предпочитал называть «художественным платонизмом», связывая его прежде всего с выражением *эмпирического слоя личности*, т. е. «природы человека в ее полноте», а не духовной сущности, или «личности как таковой, т. е. в ее глубине» [Зеньковский, с. 179—180]. Именно с разграничением эмпирического характера, или типического в человеке, и духовной основы личности (как будет показано в дальнейшем) связано христианское понимание человека у Гоголя.

И еще об одном аспекте гоголевского платонизма. Глобальность практически всех художественных замыслов писателя, о чем свидетельствуют постоянная ориентация на прецедентный текст Священного Писания, притчеобразная структура центральных образов и сюжетов, морально-учительная интенция авторского сознания выражаются, между прочим, в *символизации* основной идеи творчества, неизменно вращающейся вокруг единого ценностно-смыслового центра — онтологической природы человека, истории ее грехопадения и искупления.

Идейно-художественная доминанта первых книг писателя «Вечера...» и «Миргород» — по преимуществу ветхозаветная идея (отпадение человека от рода, история первородного греха и его последствий, картина Страшного суда), но в плане литературной эволюции она сменяется у Гоголя идеей новозаветной — своеобразной «мистерией искупления» (Н. А. Бердяев). Начатая еще в повести «Вечер накануне Ивана Купала» мистериальная тема искупления греха и преображения человеческой души (история Пидорки, превращающейся в монахиню и жертвующей своим состоянием на оклад иконы Божьей Матери) выводит к «фантастическому эпилогу» «Шинели» (моральное исправление «значительного лица» генеральского звания), к истории духовно-религиозного преображения художника во второй части «Портрета», к немой сцене «Ревизора» и к трехчастному замыслу «Мертвых душ» (своего рода дантовских Ада, Чистилища и Рая), к решительному заявлению писателя возродить в финале поэмы не только «подлеца» Чичикова, но и «прореху на человечестве» Семена Плюшкина. Проявившиеся в гоголевском творчестве символические мотивы воскрешения «погибающей души брата», любви к «бедной душе человека» уже напрямую предвосхищают проблематику «восстановления погибшего человека» Достоевского, особенность творческой манеры последнего: «при полном реализме найти в человеке человека».

Но все это свидетельствует в пользу уже христианского гуманизма Гоголя, что составляет четвертую и самую отличительную особенность художественной антропологии писателя.

Суть этой подлинно христианской идеи, по Гоголю, заключается в том, что даже самый падший человек не теряет до конца образа и подобия Божьего и в самой своей сокровенной сути, в тайниках своей духовной свободы сохраняет возможность грядущего возрождения. Именно этим можно объяснить проникновенный призыв героя Аксентия Поприщина: «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека...» [т. 3, с. 157]. В этом же ряду располагаются пронзительные слова Чичикова из 2-го тома «Мертвых душ»: «Я — человек, ваше сиятельство» [т. 5, с. 438]. Недаром Гоголь так любил повторять слова апостола Павла «не оживет, аще не умрет», комментируя их

следующим образом: «Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть» [т. 6, с. 82]. В этом, с точки зрения писателя, и состоит самая заветная идея «Мертвых душ», уже напрямую выводящая к философско-символическому осмыслению притчи о Великом грешнике — замысле, как известно, особо владеющем художественным сознанием позднего Достоевского.

Однако в свете заявленной темы (духовно-религиозных основ художественной антропологии Гоголя) дополнительного комментария требует загадочная природа нарративной структуры произведений писателя, заключающаяся в причудливом подчас совмещении концепции христианского гуманизма и имплицитно выраженной «иронии стиля» [см.: Эпштейн], чуть прикрытого смехом «демонического созерцания» (Н. А. Бердяев). Объясняется это тем, что ценностно-смысловое единство героя у Гоголя (а эстетическое видение писателя, как мы имели возможность убедиться, всегда носит ярко выраженный антропологический характер) получает интерпретацию сразу же с нескольких точек зрения: например, с позиции социального и эстетического гуманизма, экзистенциальной и христианской антропологии.

Пожалуй, в высшей степени это относится к эстетической многоплановости «Шинели», сюжет которой, по тонкому наблюдению Д. И. Чижевского, рассказан «языком страсти, любви, эротическим языком». Центральная тема произведения — «воспламенение человеческой души, ее перерождение под влиянием — правда, очень своеобразной — любви», когда направленность всех душевных сил человека на ничтожный материальный объект отвлекает его от задач внутренней духовной жизни [Чижевский, с. 214, 215]. Порабощение человеческого духа земной материальной вещью, «обмеление» духовного состава личности под влиянием демонической страсти — вот, по сути, метафизический сюжет гоголевской «Шинели».

Природа страсти — одна из величайших загадок человеческого духа, над которой Гоголь — художник и мыслитель — бился всю свою жизнь. Глубокую драму «бесчисленных, как морские пески, человеческих страстей» (тезис первый) и одновременно настоящую апологию «страстей, которых избранье не от человека» (тезис вто-

рой), писатель представил в проникновенном лирическом отступлении в заключительной главе 1-го тома «Мертвых душ» [т. 5, с. 221]. Однако чуть позднее, ознакомившись в Оптиной пустыни с рукописной книгой св. Исаака Сирина, Гоголь на экземпляре издания поэмы против своего второго тезиса оставит собственноручную помету: «Это я писал в “прелести”, это вздор — прирожденные страсти — зло, и все усилия разумной воли человека должны быть устремлены для искоренения их» [Там же, с. 554]. Что же касается первого тезиса — о трагическом воздействии на душу человека приобретенных в течение жизни страстей, то Гоголь от него никогда не отказывался. Этот тезис, как мы полагаем, вполне актуален для понимания не только судьбы главного героя «Мертвых душ», Павла Ивановича Чичикова, но и той страшной метаморфозы, которая произошла с бедным Акакием Акакиевичем под воздействием инспирируемой демоническими силами его души страсти к новой шинели: «Быстро все превращается в человеке; не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки. И не раз не только широкая страсть, но ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрассталась в рожденном на лучшие подвиги, заставляла его позабывать великие и святые обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое» [Там же, с. 221].

«Духовный кризис, пережитый Гоголем, в том и заключался, что он глубоко прочувствовал внутреннюю двойственность и даже двусмысленность эстетических переживаний (что впоследствии так ярко выразил Достоевский)» [Зеньковский, с. 196]. Данное утверждение В. В. Зеньковского имеет прямое отношение к «Шинели» и к ее главному герою Башмачкину. История бедного чиновника на поверку оказывается трагедией художника, которая оборачивается страшной двусмысленностью эстетических движений человеческой души. При этом Гоголь ничуть не учителествует, не морализирует. В художественно-эстетической концепции произведения сошлись, казалось бы, противоречащие друг другу и взаимоисключающие тенденции: эстетический гуманизм, направленный на реабилитацию человеческой страсти, на придание ей более бла-

городного вида за счет включения в ценностный масштаб романтической традиции, и в то же время гуманизм христианский, акцентирующий — с опорой на реалистическую эстетику — процесс губительного воздействия на душу демонической страсти и закономерность трагического для всякого человека итога «внешней жизни вне Бога» [т. 9, с. 202].

«Непостижимая страсть» [т. 5, с. 217] — это как раз то, что, с точки зрения Гоголя, может коренным образом пересоздать человеческую природу. Это механизм внутреннего преображения личности, который, в отличие от трансцендентной компенсаторной функции автора, передается душе самого героя. Тем самым открывается некий имманентный источник духовного преображения, обосновывается не только возможность, но и необходимость для человеческой души покаяния и искупления. Объяснение свое данный факт получает благодаря разведению понятий человеческой природы и духовной основы личности, ибо «личность не может быть “типична”, типичным может быть лишь ее эмпирическое выражение... личность является свободной в отношении к своей природе» [Зеньковский, с. 178]. Именно в размышлении о возможности «преображения» человеческой души Гоголь (и в этом состояла его новая «романтическая мечта») «верным чутьем подошел к теме свободы в личности и возможности “преображения” или хотя бы улучшения “природы”» [Там же]. И действию «непостижимой страсти», избранье которой «не от человека», Гоголь отводил особую роль в этом преобразовательном педагогическом проекте.

Важнейшим результатом действия страстей становится у Гоголя состояние «возвышенного аффекта». Вот что пишет по этому поводу Сузанна Франк в статье «Страсти, пафос и бафос у Гоголя»: «И страсти и аффекты, каждый по-своему, подводят или должны подвести к нравственному идеалу. Но в то же время как страсти-задоры (иначе говоря, низменные страсти. — О. З.) в виде общей силы страстности заключают в себе лишь зерно нравственного преобразования, аффекты (страсти, любви, изумления), как оказывается, ведут к непосредственному познанию идеала, так как они дают нам возможность видеть его (в смысле непосредственного чувствен-

ного восприятия). Представляется, что аффекты олицетворяют взрывной путь к мгновенному преображению» [Франк, с. 83]⁷.

Переживание «возвышенного аффекта» граничит в художественном мире Гоголя с универсальной формулой «окаменения», или омертвения, прослеженной на большом литературном материале Ю. В. Манном. Так, немая сцена в «Ревизоре», с точки зрения исследователя, «фиксирует высшую точку какого-то процесса», осложненную конфликтным содержанием (противоречиво-парадоксальной природой чувств) и вызванную действием «каких-то непостижимых для сознания фактов, перебоем в обыденном и естественном течении жизни» [Манн, с. 370]. Однако приходится констатировать, что и другие примеры ситуаций «окаменения» у Гоголя, возникающих под воздействием внезапного страха или изумления, фиксируют состояния «высокого аффекта» как именно контрастно-взрывного и даже катастрофического в своей основе «пути к мгновенному преображению» личности. И трагическая сложность художнического взгляда Гоголя на природу страстей обуславливается, как нам представляется, совмещением сразу же двух традиций (параллельных, а нередко и взаимоисключающих) — эстетико-романтической и духовно-религиозной.

Сложность и многоплановость гоголевской эстетики заключается также в том, что ядро авторской концепции человека не остается неизменным в процессе художественной коммуникации, в акте непосредственного читательского восприятия. Гоголь очень часто прибегает к осложняющему приему нарративной поэтики, когда

⁷ В концепции С. Франк, между прочим, находим подтверждение и негативной антропологии Гоголя. Вот что пишет исследовательница об авторском проекте «Мертвых душ» с их установкой на преобразующую действенность самого текста: «...Гоголь реализовал свою модель пафоса прежде всего ex negatio, и то, по крайней мере, в двойном смысле. С одной стороны, текст должен очистить этот мир путем крайне наглядного обнажения его пошлости. <...> С другой стороны, Гоголь в некоторых местах МД с помощью особого рода апофатической речи стремится оживить то, чего пока нет» [Франк, с. 86—87]. Странное в своей контрастности совмещение мотивов живого и мертвого, статического и динамического, зримо-катафатического и виртуально-апофатического — еще одна сторона негативной антропологии писателя.

по пути к реципиенту его авторская концепция личности серьезно трансформируется, преломляясь через оригинальную призму сознания «вторичного» автора (как правило, «ненадежного» в плане повествовательной компетенции рассказчика), тайно просвечивая сквозь «остраненно»-ироническую стилевую ткань произведения.

Неразличение сфер сакрального и профанного, более того, Божественного и откровенно демонического — показательная черта дискурсивной практики героев Гоголя, свидетельствующая о глобальном состоянии мира, подвергнувшегося апостасии (богословский термин, выражающий идею отступничества, отхода от догматов, основных положений вероучения). Отмеченную еще Н. А. Бердяевым особенность Гоголя-художника — предвосхищение авангардистской практики «кубистического расчленения живого бытия» [Бердяев, с. 79] — следует объяснять именно таким утратившим свою целостность апостасийным состоянием мира и человека.

Человек у Гоголя (и повесть «Нос», к примеру, только подтверждает этот метасюжет гоголевского творчества), теряя свое лицо, по сути, окончательно изменяет образу и подобию Божьему. Но за всем этим причудливым «обращением» и «овеществлением», «отчуждением» человеческой сущности, согласно мистической интуиции писателя, стоит черт. Именно чертовщина в конечном счете объявляется единственной «объясняющей» силой данного странного «происшествия» (четыре раза упоминаемая автором жанровая номинация), отчасти уже предвосхищающего анекдотические «случаи» Д. Хармса.

Аналогия с Хармсом напрашивается вполне закономерно, и прежде всего — по линии жанровой парадигмы. Определение «происшествия» в словаре В. Даля («событие, случай, приключение, все, что случилось, сделалось, сбылось... нечаянность, внезапный случай») [Даль, 1990, с. 487]) поразительным образом напоминает природу «случая»: «быт или быть, приключенье, происшествие, притча, дело, что случилось, случилось, сбылось; обстоятельство, встреча; все нежданное, не предвиденное, внезапное, нечаянное» [Даль, 1991, 226]. Однако речь должна идти и о другом «избирательном средстве» — особом характере повествовательной техники, специфической для обоих художников нарративной стратегии.

В качестве доказательства приведем фрагмент из новеллы «Нос». Широко используемые в нем примеры параллелизма ситуаций, многочисленные сюжетные и речевые повторы, примитивизм в описовке героев, достигаемый эффект абсурдности происходящего — все это удивительным образом напоминает анекдоты и случаи Хармса.

Медик сказал, что это ничего, и, посоветовавши отодвинуться немного от стены, велел ему перегнуть голову сначала на правую сторону и, пощупавши то место, где прежде был нос, сказал: «Гм!» Потом велел ему перегнуть голову на левую сторону и сказал: «Гм!» — и в заключение дал опять ему большим пальцем щелчка, так что майор Ковалев дернул головою, как конь, которому смотрят в зубы [т. 3, с. 54]⁸.

Остановимся также на одной примечательной философско-мировоззренческой установке в нарративной практике Хармса: наряду с персонажами-людьми и повествователем-человеком современный исследователь отмечает в ней также позицию повествователя-«вестника», само существование которого «провокационно, погранично» и призвано «воссоздать образ сознания, недоступного человеческому пониманию» и уже напрямую пересекающегося с «черным» юмором. Осуществляя принцип «немотивированности изображения с позиции обычной логики», подобная нарративная установка повествователя-«вестника» в художественном мире Хармса, несомненно, «провоцирует реципиента на постоянный поиск нравственных, эстетических и онтологических ориентиров» [Захаров, с. 12—13].

Однако в отличие от Хармса Гоголь не столь радикален в своем антропологическом эксперименте, хотя оптика его художествен-

⁸ Еще один характерный пример приводит П. Бицилли в своем исследовании, отсылая к переработанной редакции 9-й главы первого тома «Мертвых душ»: «В это время вошел прокурор. Собакевич сказал: “Прошу” и, приподнявшись, *сел опять на стул*. Прокурор подошел к ручке Феодулии Ивановны и, приложившись к ней, *сел также на стул*. Феодулия Ивановна, получившая себе на руку поцелуй, *села также на стул*. Все три стула были выкрашены зеленой масляной краской, с масляными кувшинчиками по углам» [Бицилли, с. 555—556].

ного зрения в некоторых случаях (взять, к примеру, два «чисто русских анекдота» «Нос» и «Коляску», а также отдельные пассажи из «Шинели» и «Мертвых душ») практически вплотную приближается к сверх- или надчеловеческой точке зрения хармсовского повествователя-«вестника». И функции подобной нарративной позиции (по сути своей внесубъектной, нечеловеческой) столь же провокационны, как и у Хармса.

Вместе с тем следует отметить принципиальное различие творческих установок обоих художников. Какой бы абсурдной ни выглядела картина мира у Гоголя, сколь бы ни был высок коэффициент «искажения» человеческой природы в дискурсе «ограниченного» повествователя-рассказчика, сознание классического автора-экспериментатора все равно придерживается принципа ценностной иерархии, не позволяя себе соскальзывать в область философского и морально-нравственного релятивизма. Как показывает исследование художественной антропологии писателя, Гоголь — несомненно религиозный романтик, постоянно отталкивающийся от духовного убожества «мертвых душ». Но Гоголь такой религиозный романтик, который движется в сторону духовного реализма, причем, что особенно важно, от реализма «внешнего», натуралистического толка к «реализму в высшем смысле»; от задач чистой эстетики — к ярко выраженной религиозной проблематике; в сфере религиозных проблем — от освоения ветхозаветных мотивов к утверждению ценностной системы Нового Завета (идей милости и любви). Сами напряженность и экспериментальный характер этих поисков, драматизм творческого развития художника обусловили актуальность того, что мы называем гоголевской традицией, для всей русской литературы последующего времени.

Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003.

Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993.

Бицилли П. М. Проблема человека у Гоголя // Бицилли П. М. Избр. тр. по филологии. М., 1996.

Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Даль В. Словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 3. М., 1990.

- Даль В.* Словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 4. М., 1991.
- Захаров Е. В.* Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры изображенного мира : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008.
- Зеньковский В. В.* Гоголь // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997.
- Зырянов О. В.* Лирическое воззвание к человеку: о поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Филологический класс : регионал. метод. журн. учителей-словесников Урала. 2003. № 9. С. 70—76.
- Иванов В. И.* По звездам. Борозды и межи. М., 2007.
- Манин Ю. В.* Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М., 1988.
- Мережковский Д. С.* В тихом омуте. М., 1991.
- Набоков В.* Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4.
- Овечкин С. В.* Набоковский вопрос к «Шинели» Гоголя // Н. В. Гоголь и русское зарубежье : Пятые Гоголевские чтения : сб. докл. М., 2006.
- Овсянко-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы : в 2 т. Т. 1 : Ст. по теории литературы: Гоголь. Пушкин. Тургенев. Чехов. М., 1989.
- Созина Е. К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.
- Топоров В. Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе : (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
- Франк С.* Страсти, пафос и бафос у Гоголя // Логос : филос.-лит. журн. 1999. № 2, 12. С. 80—88.
- Художественная антропология и творчество писателя : учеб. для гуманитар. фак. / под ред. В. В. Савельевой, Л. И. Абдуллиной. Усть-Каменогорск ; Алматы, 2007.
- Чижевский Д. И.* О «Шинели» Гоголя [1937] // Дружба народов. 1997. № 1.
- Эштитейн М.* Ирония стиля : демоническое в образе России у Гоголя // Новое лит. обозрение. 1996. № 19.

1.2. Чичиков как сингулярная личность (антропологический этюд)

Литературное произведение представляет собой художественную модель взаимодействия человека с миром. В процессе творчества художник обнаруживает интерес сразу к двум сторонам этого взаимодействия: и к миру, и к человеку, поэтому всякое художественное произведение несет в себе антропологическое содержание. Как утверждает В. Е. Хализев, «в своем обращении к вечным темам искусство оказывается сродным и близким онтологически ориентированной философии и учениям о природе человека (антро-

пологий)» [Хализев, с. 43]. Е. А. Самоделова предлагает конституировать особый раздел авторской поэтики — антропологическую, относя к ее предмету человека «во всей совокупности проявлений его характерных свойств», нашедших свое воплощение в том или ином художественном произведении [см.: Самоделова, с. 13].

В плане художественной антропологии писатель прежде всего устремляет свои творческие усилия на познание внутреннего мира человека, на человеческую душу, его духовную жизнь. К важнейшим свойствам духовности человека европейская художественная литература Нового времени относил многообразные проявления эмоциональной сферы.

Внимание новоевропейского писателя к эмоциональной чувственности было задано христианским «принципом сердца», устремляющим первенство любви как основы духовного существования человека, над его остальными способностями, в частности интеллектуальными, которые так ценила Античность. Для описания жизни человеческого сердца в художественной литературе был выработан огромный словарный ресурс, система символики, передающая различные нюансы нравственных состояний, побуждений и поступков человека.

Образ сердца, структурирующий художественную антропологию, сопрягается с идеей духовной вертикали, организующей онтологию внешнего объективного мира и мира субъективной реальности человека. Человек живет в иерархизированном, ценностно ранжированном мире. Мир поляризован на духовный «верх» и духовный «низ». Выбор, который человек совершает, всякий раз происходит благодаря подсказке его сердца. Любое движение, исходящее от сердца, ценностно ориентировано: оно либо ведет человека вверх, либо увлекает вниз.

Данный характер художественной антропологии реализуется в искусстве романтизма: противоположности мира (его «верх» и «низ») находят отзвук в душе человека, порождая при этом глубокие нравственные коллизии. Такова, в частности, проблематика гоголевских произведений, среди которых конфликты героев поэмы «Мертвые души» играют исключительно важную роль для понимания художественной антропологии автора.

Автор-повествователь без обиняков объявляет, что и главный герой, и те персонажи, которые в поэме составляют его окружение, взяты лишь затем, «чтобы показать недостатки и пороки русского человека» [Гоголь, т. 5, с. 7]¹. Большинству действующих в поэме лиц, представляющих разнообразные человеческие типы, сословия и профессии, Гоголь предъявляет суровое обвинение в бездуховности и бессердечии. Вся поэма — это рассказ о том, как духовно оскудел, зачерствел сердцем современный человек, как потерял из виду ценности небесные и как всей душой прилепился к ценностям земным. Духовная нищета современного человека (и человечества) скрупулезно исследуется автором через наблюдение сердечных движений героев «Мертвых душ». Оказывается, что их сердце не выступает больше исходным началом для высоких стремлений, их внутренний мир потерял иерархическую структуру, а душа уже не возвышается над телом и далеко не первенствует уже в человеке.

Основанная на христианстве норма нравственной жизни — возвышение духовного над телесным — повсеместно нарушена. Душа и тело больше не образуют вертикали, а существуют как рядоположенные, подменяющие друг друга элементы чисто земного существования человека, забывшего о своей небесной родине. Так, автор замечает, что жители губернского города N сразу «душевно полюбили» приехавшего Чичикова, но теперь, после пронесшегося слуха о том, что он «миллионщик», его полюбили «еще душевнее» [143]. Таким образом, душевность никоим образом не отсылает к какой-то особой, отличной от земных реалий, инстанции. Возрастание душевности городских обывателей в отношении к Чичикову под влиянием слухов о том, что он «миллионщик», разоблачает душевность как нравственное качество жителей губернского города. Такая душевность — некий эрзац, социально-психологический феномен нравственной смерти современного общества, в котором давно произошла подмена настоящих нравственных категорий их пустыми имитациями. Кстати, Гоголь убедительно показывает и то,

¹ Далее текст поэмы цитируется по этому тому издания с указанием в квадратных скобках соответствующих страниц.

что русский язык давно привычен к этой подмене благодаря двузначности слов «дух», «духовный», «душевный», «сердечный», взятых одновременно в их высоком и приземленном употреблении.

Слова, включенные в такие бинарные оппозиции, как «тело — душа», «тело — дух», «веселье телесное — веселье сердечное», во многих местах поэмы теряют свою оппозиционность и, как в сцене «закуски у полицмейстера», оказываются вполне сходными, проникая, как бы переливаясь друг в друга. Не случайно сцена «закуски у полицмейстера» последовала за процедурой оформления купчих в присутственном месте. «Председатель, который был премильный человек, когда развеселялся, обнимал несколько раз Чичикова, произнося в излиянии сердечном: “Душа ты моя!..”. <...> После шампанского раскупорили венгерское, которое придало еще более духу и развеселило общество» [140]. Хорошо видно, что «дух» здесь — это не Божественный огонь в душе человека, а то, что в переносном смысле именуется духом — дух наслаждения и наживы. После сделки с Маниловым «Чичиков в довольном расположении духа сидел в своей бричке, катившейся давно по столбовой дороге. Из предыдущей главы уже видно, в чем состоял главный предмет его вкуса и склонностей, а потому не диво, что он скоро погрузился весь в него и телом и душою» [39—40]. Душа как вестница духовного мира оказалась в плену телесных потребностей и радуется тому, что может интересоваться лишь плотью. Таким образом, духовное начало современного человека замыкается на телесном, сводится к нему и фактически оказывается излишним. Тело и душа не образуют вертикали, их отношения развиваются по горизонтали. Вот одна из сцен губернаторского бала: «А уж там в стороне четыре пары откалывали мазурку; каблуки ломали пол, и армейский штабс-капитан работал и душою и телом, и руками и ногами...» [154—155]. Все, что призвано выражать высокое в человеке, приземляется. Так, слово, генетически восходящее к Божественному Слову, нивелируется, низводится до акта физиологии. Вот один из эпизодов ужина после упоминавшегося бала у губернатора: «Мужчины почтенных лет, между которыми сидел Чичиков, спорили громко, заедавая дельное слово (разрядка наша. — Ю. М.) рыбой или говядиной, обмакнутой нещадным образом в горчицу...» [159].

Автор показывает, что «сердце» — как чуткий нравственный детектор, как источник высоких помыслов и поступков — перерождается, теперь оно покрывается скорлупой равнодушия к ближнему и испускает импульсы, совершенно свободные от какого-либо высокого содержания. К сердцам персонажей поэмы трудно достучаться, путь к этому средоточию духовной сферы человека становится долгим и почти непроходимым, так что обычные чувства могут легко затеряться, исчезнуть без следа.

Сердца многочисленных персонажей «Мертвых душ» обращены к низким предметам, и немудрено, что, придя в возбужденное состояние, они толкают человека в лучшем случае к заурядным, а нередко и нравственно неблагоприятным поступкам. Так, в поэме кратко, но выразительно разоблачается блудливое сердце заседателя Дробяжкина, представлявшего в деревне земскую полицию и поплатившегося за разврат собственной жизнью. «Конечно, земская полиция (т. е. Дробяжкин. — Ю. М.) достоин был наказания за сердечные слабости, но мужиков как Вшивой-спеси, так и Задирайлова-тож нельзя было также оправдать за самоуправство, если они только действительно участвовали в убиении» [177]. Гоголь уделяет место и нежным движениям сердца Манилова, предлагающего Чичикову и ши, и несуществующих крестьян на вывод исключительно от «чистого сердца». При этом автор, имея в виду Манилова, пишет, что «он, точно, хотел бы доказать чем-нибудь сердечное влечение, магнетизм души» [37]. Однако если «в первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: “Какой приятный и добрый человек!”», то «в следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: “Черт знает что такое!” — и отойдешь подальше» [26].

Гоголь подробно знакомит читателей с душевными качествами представителей городского света, приоткрывая секреты приватного общения дам «просто приятной» и «приятной во всех отношениях». На поверку эти душевные качества оказываются не весьма высокого достоинства, «но все это было облечено самую тонкую светскостью, какая только бывает в губернском городе» [164]. Как специально оговаривает Гоголь, статус «дамы приятной во всех отношениях» Анна Григорьевна «приобрела законным образом, ибо,

точно, ничего не пожалела, чтобы сделаться любезною в последней степени, хотя, конечно, сквозь любезность прокрадывалась ух какая юркая прыть женского характера! и хотя подчас в каждом приятном слове ее торчала ух какая булавка! а уж не приведи Бог, что кипело в сердце против той, которая бы пролезла как-нибудь и чем-нибудь в первые» [164].

Так называемые благородные движения души и сердца представителей городского света на самом деле выступают частью искусственного имиджа, они выполнены по шаблонам поведения лиц высшего столичного общества, по модным произведениям художественной литературы, по газетным штампам и стереотипам, по школьным прописям. Как в деланно-восторженном тоне писали губернские газеты о восприятии горожанами вновь разбитого там парка: «было очень умирительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику» [15]. А вот и атрибут казенного школьного воспитания, укрепившего, надо думать, в юном Павлуше Чичикове природную склонность к лицемерию: «вечная пропись перед глазами: “не лги, послушествоуй старшим и носи добродетель в сердце”» [204]. Вспоминается также приветствие губернаторши, обращенное к Павлу Ивановичу в сцене бала, весьма похожее на строки нашумевших тогда повестей столичных беллетристов о жизни высшего света: «Неужели овладели так вашим сердцем, что в нем нет более ни места, ни самого тесного уголка для безжалостно позабытых вами» [152].

Искренняя сердечность, глубина чувств, их благородство и естественность стали редкими явлениями, широко распространились мелочность, притворство, имитация, холодность. Подлинные эмоциональные переживания, исходящие из самого сердца, перестали быть востребованы, попали в разряд старомодных и смешных. Романтическая литература пыталась бороться с этой заявляющей себя все более откровенно тенденцией. Романтики утверждали, что чем более безнадежен в нравственном отношении персонаж, тем бессильнее и безжизненнее оказывается его сердце в духовном плане, тем больше появляется резонов воспринимать его как источник зла. Эмоциональная глухота сердца, недостижимость его для чувств,

исходящих от других людей, т. е. то, что именуется бесчувственностью, — важнейшая, с точки зрения романтического писателя, характеристика персонажа. Вот, к примеру, параллель между творчеством Гоголя и Диккенса, как показал еще И. М. Катарский, вполне уместная, — эпизод из романа Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» [см.: Катарский, с. 69]. Напомним: стоит промозглая ветреная ночь, в квартиру Сайкса и его сожительницы Нэнси приходит Феджин. Нэнси предлагает Феджину присесть к очагу, «так как ночь — что и говорить — холодная. — Да, моя милая Нэнси, очень холодно, — сказал еврей, грея свои костлявые руки над очагом. — Пронизывает насквозь, — добавил старик, потирая себе бок. — Лютый должен быть холод, чтобы пробрать вас до самого сердца, — сказал мистер Сайкс» [Диккенс, с. 169]. При всей внешней безобидности последней реплики, это одна из самых разоблачительных характеристик, данных жожаку преступной банды, которую к тому же автор влагает в уста матерого грабителя и душегуба. Эта реплика, как и некоторые другие, всегда неожиданно срывающиеся с губ грубого, жестокого и, как кажется, тупого Сайкса в адрес Феджина, придают первому качество человека, не лишенного способности глубоко понимать людей.

Подобное обвинение в бессердечии Гоголь выдвигает лишь Собакевичу: «Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует (полагая, что вместилище души — сердце. — Ю. М.), а, как у бессмертного Кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности» [95]. С точки зрения автора, менее пропавшим, хотя и тяжело страдающим от бессердечия оказывается Плюшкин. Так, после вопроса, сделанного Чичиковым о знакомых Плюшкина, способных представлять его интерес в городе, последний вспомнил, что нынешний председатель палаты ходил когда-то у него в друзьях. Далее Гоголь замечает, что «на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства...» [117]. Затем автор дает блестящее развернутое сравнение этого полуживого чувства с тонушим человеком, который в последний раз показался над водой перед тем,

как его окончательно поглотит роковая стихия: «Так и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственной и еще пошлее» [117].

Духовная вертикаль, которую несправедливо живущие люди не замечают, а если и сталкиваются с ней, то действуют все-таки ей вопреки, тем не менее и поныне существует и не только существует в мире, но определяет его, как и многие тысячелетия назад. Вот идейное основание для пафоса лирического «я» в поэме «Мертвые души». Лирические отступления автора создают ту духовную структуру произведения, в которой, как в системе координат, прочерчиваются пути всех гоголевских персонажей, всей России, всего человечества.

Диагноз человечества определяется средствами духовной топографии. Гоголь утверждает, что человечество сбилось с верного пути, оно дало себя увлечь ложными ценностями, оно слишком понадеялось на собственное понимание того, что нужно человеку. Вместо естественного солнечного света — искусственная иллюминация; вместо веры — суеверие и наглость, самоуверенно-агрессивное шарлатанство; вместо подлинного знания и мудрости — издержки техногенной цивилизации; вместо глубокого осмысления далекой и совсем недавней истории — глумление и насмешка над ней; вместо освященных веками традиций — сомнительные и скороспелые новации. «Поди ты сладь с человеком! не верит в Бога, а верит, что если почешется переносье, то непременно умрет; пропустит мимо создание поэта, ясное как день, все проникнутое согласием и высокою мудростью простоты, а бросится именно на то, где какой-нибудь удалец напутает, наплетет, изломает, выворотит природу, и ему оно понравится, и он станет кричать: “Вот оно, вот настоящее знание тайн сердца!”» [189]. Всему изображаемому миру, погрязшему в пошлости, противостоит лирическое «я» автора поэмы, который с огромной силой пророческого и провидческого вдохновения обращается к читателю с призывом восстановить духовную вертикаль в своем сердце, проникнуться «нисходившим с небес смыслом» [192], не пропускать «мимо создание поэта, ясное как день, всё проникнутое согласием и высокою мудростью простоты». Такова общая картина действующих лиц произведения, в которой

главным героем (или просто «нашим героем», как именует его сам Гоголь) предстает Павел Иванович Чичиков.

Насколько Гоголь однозначен в своем пафосе осуждения нравственного характера современного общества, настолько он амбивалентен в отношении к духовному облику своего героя. Лишь поначалу кажется, что, с точки зрения автора, Павел Иванович, что называется, ни то ни се: «не красавец, но и не дурной наружности, не слишком толст, не слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод» [11]. Кажется, что Чичикова автор определенно относит к многочисленному разряду господ средней руки, которые, пожалуй, отличаются лишь одним замечательным качеством — крепким желудком. Безусловно, Павел Иванович обладает отменным аппетитом: то поросенка с хреном закажет, то пулярку вместе с холодной телятиной. Без тени смущения Гоголь рассказывает, как о чем-то достойном упоминания, что его герой «высмаркивался чрезвычайно громко. <...> Это, по-видимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосами, выпрямлялся почтительнее и, нагнувши с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?» [14]. Автор поэмы без устали продолжает снабжать читателя подобного рода совершенно прозаическими сведениями: как спит его герой, как раз в неделю обтирает свое тело влажной губкой, наполовину смоченной одеколоном, как воспитывает своих слуг — кучера Селифана и лакея Петрушку, и т. д. Кажется, что Гоголю не пришлось долго выискивать такого персонажа, каким он нам представлен для первоначального знакомства.

Однако уже в первой главе заметным диссонансом ко всему сказанному по поводу Чичикова как существа, якобы целиком принадлежащего к разряду господ «средней руки», автор с видимым удовольствием обнаруживает еще одно свойство героя — умение быть кем угодно, представлять в личине людей совершенно разных профессий. Чичиков как светский человек не просто легко поддерживает беседу на любую тему, но демонстрирует профессиональную искусственность во многих видах деятельности. Впрочем, всепроникающая ирония Гоголя до поры до времени мешает однозначно

соотнести это свойство с сущностными качествами личности Чичикова. Поразительна социальная мимикрия этого героя, его неистощимое желание принаравливаясь к различным людям и обстоятельствам, его дотошность в расспросах случайно встреченного человека, как это, например, происходит в четвертой главе, которая начинается с длинного разговора Павла Ивановича со старухой-трактирщицей. «Герой наш, по обыкновению, сейчас вступил с нею в разговор и расспросил, сама ли она держит трактир, или есть хозяин, и сколько дает доходу трактир, и с ними ли живут сыновья, и что старший сын холостой или женатый человек, и какую взял жену, с большим ли приданым, или нет, и доволен ли был тесть, и не сердился ли, что мало подарков получил на свадьбе, — словом, не пропустил ничего» [60]. Нет, Чичиков — не господин «средней руки», и в этом заключена главная тайна «Мертвых душ». Тут мы имеем дело с человеком, не вписывающимся своей духовной размерностью в параметры традиционной культуры, заданные христианством.

Автор даже как будто извиняется за то, что в поэме в качестве главного (и даже единственного) героя фигурирует господин «средней руки» — Павел Иванович Чичиков. «Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям», — замечает Гоголь. Однако здесь же раскрывается мотивировка решения автора, ибо он «не может взять в герои добродетельного человека» [203], а берет человека такого, какого выработало в качестве передового нынешнее общество, не имеющее твердых нравственных оснований, воспринимающее их как анахронизм, не совместимый с нуждами всеобщего прогресса.

Общество, современное Гоголю, прогрессировало как общество индустриальное, капиталистическое. В XIX в. Россия набирала темпы модернизации, и русские писатели внимательно вглядывались в новые реалии, сопоставляя их с западноевропейскими образцами. Конечно, русских писателей интересовало прежде всего существо изменений в духовной жизни людей. Гоголь одним из первых открыл такой феномен культуры, как одномерность общества модерна, его устремленность по линии социальной горизонтали и вырождение духовного вертикального измерения человеческой

жизни. Западноевропейские мыслители и художники заговорили о кризисе цивилизации, культуры и человека лишь в XX столетии: О. Шпенглер, А. Швейцер, Й. Хейзинга, Т. Манн, Г. Гессе и др. Например, в 1964 г. вышла в свет работа Г. Маркузе «Одномерный человек», в которой констатируется, что в современном развитом индустриальном обществе сформирован образ жизни с одномерным мышлением, неизбежно возникающим в русле господствующей технологической рациональности. Технологический разум, воплощенный прежде всего в формах классической науки, в течение последних трех столетий расправился со всеми элементами высокой культуры традиционного общества и стал основанием тотального политического контроля, задал человеку свою одномерную стратегию. «Никогда прежде, — пишет Г. Маркузе, — общество не располагало таким богатством интеллектуальных и материальных ресурсов и, соответственно, не знало господства общества над индивидом в таком объеме» [Маркузе, с. 256]. Диалектика художественного мышления Гоголя позволила ему еще в первой половине XIX в. предвосхитить формирование особого типа людей, идейно готовых единолично воспользоваться всем богатством интеллектуальных и материальных ресурсов такого общества.

Следует признать, что выбор Гоголя замечателен в том отношении, что он позволяет оценивать нравственное состояние современного общества через художественное воспроизведение жизни одной из его характерных фигур — приобретателя Чичикова. Что же делать, если человек родился в таком обществе? Как известно, жить в обществе и не зависеть от него нельзя. В обществе, построенном на приобретении, становятся обычными дела, «которым свет дает название *не очень чистых* (выделено Гоголем. — Ю. М.)» [220]. Тот, кто занимается приобретательством, не может быть добродетельным человеком, хотя, как стремится в том убедить читателя автор поэмы, его герой — не подлец. Он скорее (Гоголь дает понять это вполне определенно) современный «страстотерпец», который «испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его» [16]. Последняя глава первого тома «Мертвых душ» красноречиво свидетельствует в пользу такой репутации нашего героя, свершившего

многочисленные подвиги бережливости, трудолюбия и почитания начальства. Тут, наконец, Павел Иванович предстает перед нами во всем блеске своего неординарного характера приобретателя. Нет, это не господин «средней руки» — это современный аскет и мудрец, которого свет еще не распознал и не оценил по достоинству. «Еще ребенком он умел уже отказать себе во всем. Из данной отцом полтины не издержал ни копейки, напротив — в тот же год уже сделал к ней приращения...» [206]. Как в житийной литературе какой-нибудь будущий святой с измальства не смеется и не играет со сверстниками, так и Павлуша, будучи еще ребенком, отдает всего себя служению копейке. Он свято помнит и неукоснительно следует завету отца: «больше всего береги и копи копейку» [206]. «Вышед из училища, он не хотел даже отдохнуть: так сильно было у него желанье скорее приняться за дело и службу. <...> ... Решился он жарко заняться службою, все победить и преодолеть. И точно, самоотвержение, терпенье и ограничение нужд показал он неслыханное. С раннего утра до позднего вечера, не уставая ни душевными, ни телесными силами, писал он, погрязнув весь в канцелярские бумаги, не ходил домой, спал в канцелярских комнатах на столах, обедал подчас с сторожами...» [208]. Однако жестокая судьба преследовала подвижника канцелярской службы и не раз низвергала его с высот чинов и званий, завоеванных им собственным рвением и самоограничением. Но, подобно библейскому Иову, известному нам своим знаменитым «Бог дал, Бог взял», Чичиков, после очередного рокового служебного понижения и плачевного материального оскудения, говорил себе: «Плачем горю не пособить, нужно дело делать» [213]. Сказав такие слова, Павел Иванович отправлялся сызнова начинать подпорченную собственным мошенничеством карьеру, собирался «вновь вооружиться терпением, вновь ограничиться во всем, как ни привольно и ни хорошо было развернулся прежде» [213]. И нынешняя представленная в поэме погоня за мертвыми душами оказывается не чем иным, как очередным поприщем, подвигом, уроком, испытанием личных и деловых качеств — сметливости, обаяния, терпения, самообладания, знания людей, удачливости в рискованном деле приобретателя: «Конечно, трудно, хлопотливо, страшно, чтобы как-нибудь еще не досталось, чтобы

не вывести из этого истории. Ну да ведь дан же человеку на что-нибудь ум» [219]; «Кровь Чичикова, напротив, играла сильно, и нужно было много разумной воли, чтоб набросить узду на все то, что хотело бы выпрыгнуть и погулять на свободе» [217].

Как видим, у нашего героя были и ум, и воля. Было и чувство: он любил свое лицо, и особенно круглый подбородок, и «весьма часто хвалился им пред кем-нибудь из приятелей, особливо если это происходило во время бритья» [124]. Он легко вступал в приятельские связи с людьми, как это видно из его отношений с Маниловым. Уже пообщавшись в Маниловке, они неожиданно встретились в городе. Два приятеля «заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице в таком положении» [129]. Вспомним, наконец, о ярко вспыхнувшем чувстве Павла Ивановича к губернаторской дочери. «Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви... <...> По крайней мере он почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром» [155].

Тем не менее больше всего на свете Чичиков любил то, что «отзывалось богатством и довольством», оно «производило на него впечатление, непостижимое им самим» [208]. Но «... в нем не было привязанности собственно к деньгам для денег; им не владели скряжничество и скупость. Нет, не они двигали им: ему мерещилась впереди жизнь во всех удовольствиях, со всякими недостатками; экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды — вот что беспрерывно носилось в голове его» [208]. Этот вид любви, получивший, надо признать, в современном обществе форму всеобщего эквивалента любого движения сердца, является главной движущей пружиной поведения Чичикова. Как и все, «он рассуждал, и в рассуждении его видна была некоторая сторона справедливости: “Почему ж я? зачем на меня обрушилась беда (т. е. очередное административное или даже судебное наказание за плутовство на службе. — Ю. М.)? Кто ж зевает теперь на должности? — все приобретают”» [217]. И Чичиков совершает чудеса приобретения, как показывает Гоголь, еще в пору своей молодости. Его профессиональные качества приобретателя как-то сразу пошли в сторону мошенничества в силу ординарности и пошлости его эмоциональной сферы. Сердце — самое уязвимое место современного человека.

Последняя афера нашего героя с мертвыми душами демонстрирует такое неуклонное развитие его нравственной глухоты и даже невменяемости, которые способны по своей тенденции представлять угрозу уже для фундаментальных устоев социума и самой государственной жизни. Потому-то не только для чиновников губернского города N, но и для самого автора поэмы Чичиков, при всей обходительности, деликатности его манер, благонамеренной внешности, приверженности к чистоте тела и благопристойности выражений, является невиданным доселе страшным существом, таящим в себе некое неопределенное состояние, некие безграничные силы, никак не соразмерные господину «средней руки» и вообще не соразмерные тем параметрам человека, который был сформирован в лоне христианской культуры. Это даже не тот романтический злодей, который может зверским образом расправиться со своей любовницей, заподозрив ее в предательстве (вспомним один из впечатляющих сюжетных ходов романа Ч. Диккенса, который разворачивается вокруг убийства Сайксом Нэнси). Такой поступок мы еще можем понять, несмотря на всю его чудовищность, прежде всего потому, что Сайкс маркирован автором как злодей. Да и сам убийца, совершив кровавое дело, чувствует нутром, что ему нет места на земле.

Чичиков — это преступник какой-то иной, невиданной доселе породы: и благонамерен, и делен, и учен, и любезен, и приятен в общении. И ведь это не просто маска, а органическая совокупность черт индивидуальности Павла Ивановича. Он не ограбит вдову, он не пустит никого по миру. Он просто берет там, где всякий брал бы. Но уж умение брать возведено Чичиковым в категорию идеала, в ранг высшей науки, самоотверженное служение которой является для него, без всякого сомнения, единственным, хотя и тернистым путем, ведущим к радостям богатой и привольной жизни на земле. Чичиков — преступник нового типа, вышедший из лона капиталистического общества. В силу врожденной нацеленности на стяжание и одновременной нравственной «отвязанности» это преступник такой потенциальной силы, которая делает его способным потягаться со всем человечеством, с его ценностным миром. Это личность, которую мы решаемся назвать с и н г у л я р н о й, понимая под сингулярностью отмену всех действующих сил и координат в определенной точке пространства и потенциальную способ-

ность явить миру качественно новые силы и координаты, чуждые прежним.

Когда стали известны кое-какие смущающие ум подробности визита Чичикова в губернский город и его окрестности, то отцам города оказалось нелегко выработать позицию, которую они должны были занять по отношению к нашему герою. Кто же такой Чичиков, благоприятное впечатление о котором они все получили в процессе непосредственного общения? Какие социальные силы за ним стоят? Коллежский советник помещик Чичиков, разъезжающий по России по своим надобностям, «такой ли человек, которого нужно задержать и схватить как неблагонамеренного, или же он такой человек, который может сам схватить и задержать их всех как неблагонамеренных» [179]. Гоголь убедительно показывает, что эти сомнения и далеко идущие, а то и прямо фантастические предположения отнюдь не сводятся к фантомам распространившихся в городе слухов или тривиальной глупости чиновников. Дело в том, что в обществе, утратившем нравственные ориентиры и устремленном к приобретательству как высшей цели, становятся возможны такие люди, которые умеют воспользоваться самыми мощными социальными рычагами для личного обогащения, для устройства своей жизни «со всякими недостатками». При этом внешне даже при ближайшем знакомстве, а не только через газеты и другие средства массовой коммуникации эти господа могут выглядеть благонамеренными, дельными, умными, порядочными, любезнейшими людьми.

Самое удивительное, что суть сегодняшнего человека однозначно не определена ни должностью, ни природными задатками, ни образованием, ни общественным авторитетом, ни родственными связями. Таким парадоксальным свойством обладает наш современник. В каждом современном человеке, лишенном внутренней духовной вертикали, поселяется вирус «сингулярности», зловещая способность привести своими поступками в действие самые роковые механизмы социального развития, которые нынешнее общество, увы, в себе несет.

Однако Гоголю нравится его герой, как может нравиться ученому какой-нибудь страшный для человечества вибрион, открытый

им в результате долгих и трудных изысканий. Гоголь — оптимист: он верит в своего героя, с которым, как рассчитывает автор, в конце концов обязательно произойдет нравственное перерождение. Чичиков должен наконец распознать, что «отвсюду устремлен пронзительный перст на него же, на него, на текущее поколение» [192]. Хочется верить, что Гоголь в принципе прав в своих прогнозах, но мы как люди, живущие в начале XXI в., вполне обоснованно можем утверждать, что великий русский писатель ошибался в сроках. Большой вопрос: окажутся ли способными духовно прозреть, обрести то сердце, которое будет безошибочно указывать путь к высокому, другие Чичиковы? Пока же сингулярные личности, очень похожие на главного героя «Мертвых душ», и в начале нынешнего столетия напускают «слепой туман друг другу в очи», сбивают общество в сторону от верных ориентиров и заставляют его идти «вслед за болотными огнями», влачась за которыми, мы, кажется, уже добрались до пропасти и с ужасом спрашиваем друг друга: «где выход, где дорога?»» [192].

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 5. М., 1994.

Диккенс Ч. Собрание сочинений : в 30 т. Т. 4. М., 1958.

Катарский И. М. Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966.

Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек : исслед. индустриал. о-ва. М., 2003.

Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина. М., 2006.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.

1.3. Феноменология детства в творчестве Гоголя

1.3.1. Категория детства в ранних произведениях писателя

Тема детства остается одной из важнейших на протяжении всего творческого пути Гоголя. В романтическом ключе осмыслена она уже в ранних произведениях художника. К ним относятся

в первую очередь повести начала 1830-х гг., объединенные автором в цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Безусловно, актуальность детской проблематики именно для этих ранних повестей Гоголя связана с тем, что для литературы романтизма вообще характерен интерес к детству. Общеизвестен тот факт, что именно романтики открыли тему детства в литературе и в живописи: «Романтизм установил культ ребенка и культ детства. <...> С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые. <...> В детях максимум возможностей, которые рассеиваются и теряются позднее. Внимание романтиков направлено к тому в детях и в детском сознании, что будет утеряно взрослыми» [Берковский, с. 31]. В истории литературы тема детства зарождается в самой ранней форме романтического движения — в литературе немецкого романтизма йенской поры. Произведения таких представителей этого направления, как В. Г. Вакенродер, Л. Тик, Ф. Шлегель, Новалис, демонстрируют глубокий интерес романтиков к психологии ребенка и к специфике детского мышления. Вопрос об отношении Гоголя к немецкому и европейскому романтизму в целом неоднократно привлекал внимание исследователей [см.: Шамбинаго; Виноградов; Шульц]. Наиболее часто отмечаются параллели между творчеством Гоголя и Тика, Новалиса и особенно Э. Т. А. Гофмана. Безусловно, творчество немецких романтиков было прекрасно известно русскому писателю: произведения Вакенродера, Тика, Шлегеля и Новалиса, а также примыкавшего к ним Шеллинга регулярно печатались в отечественных журналах того времени и оказывали огромное влияние на становление поэтики зарождающегося в России романтизма.

Очень точно охарактеризовал общий пафос «Вечеров» критик А. А. Григорьев в статье «Гоголь и его последняя книга» (1847): «Это были еще юношеские, свежие вдохновения поэта, светлые, как украинское небо, — все в них ясно и весело, самый юмор простодушен, как юмор народа, еще не слышать того злобного смеха. <...> В «Вечерах на хуторе» все еще светло и наивно... все это еще и... та-

инстинктивно, как лепет ребенка и сказки старухи няньки» [Григорьев, с. 111—112].

В повестях «Вечеров» детство и образы детей связаны с романтической поэтикой и фольклорными мотивами. Непосредственно сами герои делятся на украинцев и людей, принадлежащих иным национальностям и вероисповеданиям (цыгане, поляки, турки). Детская тематика связана именно с героями-украинцами, и наоборот, демоническое свойственно всем тем персонажам, которые не являются украинцами, а детская проблематика в этом случае наполняется отрицательной символикой.

Детскостью характера наделены такие героини, как Параска в «Сорочинской ярмарке», когда она пускается в пляс от неудержимой жизнерадостности: «“Что я в самом деле, будто дитя, — вскричала она, смеясь, — боюсь ступить ногою”. И начала притопывать ногами, все, чем далее, тем смелее; наконец левая ее рука опустилась и уперлась в бок, и она пошла танцевать...» [т. 1, с. 36]. Детское начало, близкое к ангельской символике, проступает в характере Ганны из «Майской ночи». Именно эта героиня, сидя рядом с Левко около пруда, замечает: «Как тихо колышется вода, будто дитя в люльке!» [Там же, с. 55]. Полна детскости, любви к своему детству и воспоминаний о нем Катерина в повести «Страшная месть»: «О! зачем ты меня вызвал? — тихо простонала она. — Мне было так радостно. Я была в том самом месте, где родилась и прожила пятнадцать лет. О, как хорошо там! Как зелен и душист тот луг, где я играла в детстве... <...> Я вся стала легка, как птица» [Там же, с. 143]. В задорной и жизнерадостной Оксане из «Ночи перед рождеством» автор отмечает «живое в детской юности лицо».

Однако романтическая детскость, непосредственность героев исчезает, когда в повестях появляются фантастические, страшные фольклорные мотивы. В этом случае дети становятся жертвами колдунов или героев-богоотступников. Гибнет и превращается в русалку из-за злой мачехи-ведьмы прекрасная юная панночка («Майская ночь»). В «Страшной мести» дети плачут при появлении колдуна, а сам он, по замечанию Данилы, никогда не держал на руках своего родного внука. Когда героиня «Страшной мести» сходит с ума, гу-

ляет в безумии по лесам и становится близка потустороннему миру, ей видятся среди деревьев не только утопленницы и русалки, но и души некрещеных детей, которые, по народным поверьям, скрываются в лесах: «Острые сучья царапают белое лицо и плечи; ветер треплет расплетенные косы... <...> ...По деревьям царапаются и хватаются за сучья некрещеные дети, рыдают, хохочут, катятся клубом по дорогам и в широкой крапиве; из приднестровских волн выбегают вереницами погубившие свои души девы... <...> Катерина не глядит ни на кого, не боится, безумная, русалок, бегаёт поздно с ножом своим и ищет отца» [т. 1, с. 156—157]. В этой же повести многозначителен эпизод убийства Петром названного брата Ивана и его сына-младенца. Мотив убийства невинного ребенка и понесенного за это страшного душевного наказания будет особенно развит в повести «Вечер накануне Ивана Купала», в которой главный герой — работник Петрусь — ради женитьбы на Пидорке подчинится влиянию злых сил и убьет ее младшего брата Ивася.

Одна из последних повестей цикла («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») словно намечает дальнейшее развитие темы детства в творчестве зрелого Гоголя. В этой повести рассказывается уже бытовая история детства главного героя: Иван Федорович в школе отличался прилежанием и не задибал товарищей, благонравным поведением привлек внимание страшного учителя латинского языка и был произведен им в аудиторы. Гоголь показывает, как среда формирует характер будущего героя.

В дальнейших произведениях описание детских лет не будет нести в себе романтической ноты (ср., например, описание детских лет Чичикова), а сами дети, которые будут появляться, подобны куклам. Как отметил В. В. Розанов, дети у Гоголя — это неживые карикатуры, подобные маниловским сыновьям Фемистоклосу и Алкиду [Розанов, 1992, с. 327]. С другой стороны, сами герои произведений Гоголя, как правило, будут бездетны: гибнут сыновья Тараса Бульбы, бездетны герои «Старосветских помещиков», лишь мечтает о будущем потомстве Чичиков, отрекается от своих детей Плюшкин. Исследователи неоднократно отмечали внимание Гоголя к описанию смерти, и потому «гробовая ассоциация», по выра-

жению Б. Парамонова, будет свойственна и детской проблематике его произведений [Парамонов, с. 215]. Дети в гоголевских текстах либо подобны восковым фигурам, либо умирают, либо вообще не существуют.

В поздних произведениях Гоголя детская проблематика получает более углубленное и амбивалентное развитие: такое положительное качество человеческого характера, как детскость, тесно переплетается с другим психологическим состоянием — и н ф а н т и л ь н о с т ь ю. Так, при описании Акакия Акакиевича Башмачкина (повесть «Шинель») автор постоянно использует уменьшительные суффиксы, подчеркивая незащищенность, искренность и душевное простосердечие героя. Детскость Башмачкина раскрывается и в диалоге с портным, отказывающимся чинить старую шинель и предлагающим сшить новую: «Отчего же нельзя, Петрович? — сказал он почти умоляющим голосом ребенка, — ведь только всего что на плечах поистерлось, ведь у тебя есть же какие-нибудь кусочки...» [т. 3, с. 117]. С другой стороны, автор постоянно подчеркивает возраст героя (за пятьдесят лет), что говорит об ироничном отношении к инфантильному состоянию Башмачкина, к его неумению и боязни самостоятельно принимать жизненно важные решения.

В итоговом для творческого пути Гоголя произведении — поэме «Мертвые души» — детская проблематика также получает неоднозначное решение. С. А. Шульц, сравнивая «Мертвые души» с романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген» и соотнося оба произведения с жанром романа воспитания, отмечает: «“Мертвые души” подразумевают столько же воспитание главного героя (и остальных персонажей), сколько мгновенное, чудесное — на внешне нечудесном или малочудесном фоне — перерождение; реалии детства и становления Чичикова, воспроизведенные в последней главе первого тома, заставляют говорить скорее об антивоспитании, долженствующем обратиться в нечто иное. <...> В любом случае предполагаемый идеал Гоголя оказывается связанным не столько с конкретными образами, сколько с идеальными, полными и совершенными (в христианском понимании) духовными качествами и состояниями» [Шульц, с. 101]. На сюжетном уровне воспоминания о детстве глав-

ного героя романа возникают в конце первого и второго томов, но функции у этих воспоминаний совершенно разные. В первом томе воспоминание о детских годах можно охарактеризовать как антивоспитание, антидетство. Более того, исследователь С. А. Гончаров даже соотносит биографию Чичикова с апокрифическим «Житием антихриста» [Гончаров, с. 215—216; ср. также: Гольденберг].

Противоположное значение приобретает воспоминание о детстве в конце второго тома «Мертвых душ»: оно вызывает в Чичикове такой порыв к душевной чистоте, к желанию бросить мошенничество и возродиться к новой жизни, что герой рвет на себе одежду (фрак наваринского пламени с дымом):

Какие-то неведомые дотоле, незнакомые чувства, ему не объяснимые, пришли к нему, как будто хотело в нем что-то пробудиться, что-то далеко, что-то заранее подавленное из детства суровым, мертвым поученьем, бесприветностью скучного детства, пустыньностью родного жилища, бессемейным одиночеством, нищетой и бедностью первоначальных впечатлений; и как будто то, что [было подавлено] суровым взглядом судьбы, взглянувшей на него скучно, сквозь какое-то мутное, занесенное зимней вьюгой окно, хотело вырваться на волю. Стенанье изнеслось из уст его... [т. 5, с. 443].

Более подробно об образах детства в итоговой поэме Гоголя «Мертвые души» речь пойдет ниже.

1.3.2. Детские образы и образы детства в «Мертвых душах»

О детях, появляющихся на страницах «Мертвых душ», как и вообще о детских образах в гоголевских произведениях, нет специальных работ¹; может, потому такие работы и не пишутся, что тема детей и детства — не просто не основная и не одна из ведущих у Гоголя, но и не суть гоголевская, если сравнивать его творче-

¹ Существенные особенности подхода Гоголя к теме детства затрагивались в работах В. Ш. Кривоноса [1996, с. 111—130; 2006, с. 183—200].

ство, например, с творчеством Достоевского или Л. Толстого. Было, правда, замечено, что выведенные Гоголем дети «такие же безобразные, как и их отцы, так же лишь смешные и обсмеиваемые, как и они, фигуры» [Розанов, 1996, с. 19]; однако обращение к гоголевскому тексту подвергают сомнению это категоричное суждение.

Уже на первых страницах поэмы в развернутом сравнении, где изображена старая ключница, рубящая «белый сияющий рафинад» и делящая его «на сверкающие обломки», частью образной картинкой оказываются дети, следящие «любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот...» [т. 5, с. 17]². Чуть позже, в другой образной картинке, запечатлевшей выезд брички Чичикова «из-под ворот гостиницы на улицу», показываются «несколько мальчишек в замаранных рубашках», протянувших руки за милостыней: «Кучер, заметивши, что один из них был большой охотник становиться на запятки, хлыстнул его кнутом, и бричка пошла прыгать по камням» [23]. Дети, как можно убедиться, присутствуют и в сознании автора (под автором здесь и далее подразумевается изображенный Гоголем автор-повествователь), и в мире персонажей именно как дети, а не как комические подобию их «отцов», и если чем и отличаются, то сугубо детскими свойствами, любопытством и озорством, но уж точно не «безобразным» обликом.

С виду смешной и обсмеиваемой кажется «девчонка» Коробочки, «лет одиннадцати, в платье из домашней крашенины и с босыми ногами, которые издали можно было принять за сапоги, так они были облеплены свежешоу грязью»; но в босоногой «девчонке» подмечает автор такую черту, как детская радость жизни, хоть и имеющая как будто внешнюю причину, но беспричинная в своей основе: показав Чичикову дорогу, она получила от него «медный грош» и «побрела восвояси, уже довольная тем, что посидела на козлах» [58]. В деревне Плюшкина на зов хозяина является Прошка, «мальчик лет тринадцати, в таких больших сапогах, что, ступая, едва не вынул из них ноги»; комичность его фигуры объясняется не авторской

² Далее все цитаты из «Мертвых душ» приводятся по 5-му тому издания с указанием в скобках лишь соответствующих страниц.

установкой, а тем, что у Плюшкина «для всей дворни, сколько ни было ее в доме, были одни сапоги» [115]. Портрет Прошки служит косвенной оценкой плюшкинской скупости.

На невероятную скупость Плюшкина указывает и отношение к собственным детям, играющее важную роль в истории его характера³. Демонстрируемое им полное равнодушие к судьбе дочери и сына, поступивших не по его воле и получивших в ответ «проклятие» и «шиш», служит уже не косвенной, а прямой оценкой героя. Когда же дочка приехала к нему «с маленьким сынком», он «даже дал маленькому внуку поиграть какую-то пуговицу, лежавшую на столе, но денег ничего не дал»; когда она в другой раз «приехала с двумя малютками» и с подарками, то он «приласкал обоих внучков и, посадивши их к себе одного на правое колено, а другого на левое, покачал их совершенно таким образом, как будто они ехали на лошадях, кулич и халат взял, но дочери решительно ничего не дал...» [111—112]. Показательно, что Плюшкин, обрадованный предложением Чичикова, «пожелал всяких утешений не только ему, но даже и деткам его, не спросив, были ли они у него или нет» [115]. Ведь и существованием собственных детей он нисколько не был озабочен.

Вспомнив о знакомстве с председателем палаты, с которым «вместе по заборам лазили» и «в школе были приятели», Плюшкин словно оживает на миг вместе с ожившей в нем памятью детства: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег. <...> Так и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней и еще пошлее» [117]. Вспыхнувшее вдруг детское воспоминание лишь сильнее высвечивает совершившееся с героем превращение, свидетельствующее об омертвлении души, которое, правда, не стало еще необратимым;

³ «С Плюшкиным впервые в поэму входит биография и история характера» [Манн, 1996, с. 279].

не совсем угасшая в Плюшкине память детства не дает душе его окончательно умереть.

Биография Чичикова, изложенная в последней главе, «представлена как история его страсти к приобретению» [Маркович, с. 98], сложившейся «с детских лет» [Манн, 1996, с. 279—280]. Отсюда особая роль, отведенная в ней детству: автор, «вперя» в характер героя «испытующий взгляд, изведывает его до первоначальных причин» [221]. В числе причин, повлиявших на складывание характера, отмечено одиночество героя, лишенного условиями жизни привычных детских радостей и развлечений: «ни друга, ни товарища в детстве!» [204]. Лишен он и материнской заботы (о матери героя вообще ничего не говорится, словно ее у него и не было), и домашнего тепла; только «вечная пропись перед глазами: “не лги, послушествоуй старшим и носи добродетель в сердце”; вечный шарк и шлепанье по комнате хлопанцев, знакомый, но всегда суровый голос: “опять задурил!”, отзывавшийся в то время, когда ребенок, наскуча однообразием труда, приделывал к букве какую-нибудь кавыку или хвост; и вечно знакомое, всегда неприятное чувство, когда вслед за сими словами краюшка уха его скручивалась очень больно ногтями длинных, протянувшихся сзади пальцев: вот бедная картина первоначального его детства, о котором едва сохранил он бледную память» [204—205].

Отцовские приемы воспитания, приучавшие к прописям и к послушанию, оказались самым ярким мазком на этой бедной картине, запечатлевшейся в памяти Чичикова. Однообразный ход детской жизни, запершей его в маленькой горенке «с маленькими окнами, не отворявшимися ни в зиму, ни в лето», был нарушен однажды поездкой в город: «Перед мальчиком блеснули неожиданным великолепием городские улицы, заставившие его на несколько минут разинуть рот» [205]. Навсегда запомнилось «умное наставление», данное ему на прощание отцом, поместившим его в городское училище: «...больше всего угождай учителям и начальникам» и «больше всего береги и копи копейку, эта вещь надежнее всего на свете» [205]. И хотя «с тех пор» Чичиков отца никогда больше «не видел, но слова и наставления заронились глубоко ему в душу» [206].

Способность мальчика удивляться неожиданным явлениям проявится, когда поразят сильно повзрослевшего героя «тонкие черты увлекательной блондинки», губернаторской дочки, так что все вокруг «подернулось туманом» [155]. В училище же Чичиков, не имея «способностей к какой-нибудь науке», но четко следуя отцовским советам, не только отличился «прилежанием и опрятностью», но и показал «большой ум с другой стороны, со стороны практической» [206]. Истоки характера, сформировавшегося в годы учения, автор ищет в детстве героя: «Еще ребенком, он умел уже отказать себе во всем»; теперь же, обнаружив еще и «оборотливость почти необыкновенную», пускается он на разные «спекуляции», делая к накопленному таким образом капиталу постоянные «приращення» [206]. Постигнув «дух начальника», каковым был для него суровый учитель, он все время оставался «на отличном счету» [207]; когда ж тот попал в бедственное положение, Чичиков, в отличие от бывших учеников, собравших для учителя деньги, «отговорился неимением и дал какой-то пятак серебра, который тут же товарищи ему бросили, сказавши: “Эх ты, жила!”» [208]. Выяснилось, что «отцовское наставление: “береги и копи копейку” пошло впрок»; причем «им не владели скряжничество и скупость», но «береглась копейка» для других целей, к которым неудержимо влекла его никогда не потухавшая в нем «непостижимая страсть» [217].

Были отмечены такие значимые в биографии Чичикова житийные аллюзии и мотивы, как одиночество и аскеза в детстве, и показан их травестийный характер [Гольденберг, с. 128—129]. В случае Чичикова речь идет, разумеется, не о подлинной аскезе, но об ее имитации; обнаружив черты характера, сближающие его с житийными персонажами, он следует прежде всего собственному призванию, каким оно ему видится. Такое поведение не слишком противоречит житийной схеме, где детство служит моментом «зарождения души, осознания себя и своего предназначения в мире» [Миронова, с. 25], но акцентирует в характере Чичикова черты, существенные для развития овладевшей им страсти. Подобно тому, как в жизнеописаниях русских поэтов «детство содержало в себе свернутую программу» [см.: Грачева, с. 324] будущей деятельности, детство Чичико-

ва, почему оно и послужило для автора спрятанным до поры ключом к характеру героя и к истории зарождения его страсти, потенциально заключало в себе и предвещало последующие похождения приобретателя.

Важность для автора детской темы объясняет, почему отношение к детям включается в характеристику ряда персонажей, например Ноздрева, большого «охотника погулять»: «Женитьба его ничуть не переменяла, тем более что жена скоро отправилась на тот свет, оставивши двух ребятишек, которые решительно ему были не нужны. За детьми, однако ж, присматривала смазливая нянька» [67]. Чичиков, напуганный приемом, оказанным ему Ноздревым, чувствует, что «дело было совсем нешуточное»: «“Пропал бы, как волдырь на воде, без всякого следа, не оставивши потомков, не доставив будущим детям ни состояния, ни честного имени!” Герой наш очень заботился о своих потомках» [84]. И недаром: достиг он уже того возраста, что подумывал «о многом приятном: о бабенке, о детской, и улыбка следовала за такими мыслями...» [214]. Будущие дети, состоянием которых он сильно озабочен, оправдывают в глазах Чичикова его нынешние плутни, потому они и представляют для него «чувствительный предмет» [218]. Полицеймейстер, который «был некоторым образом отец и благотворитель в городе», завоевал любовь купцов тем, что «хоть драл подчас с них сильно», но был «не горд» и даже «крестил у них детей»; узнав, «что детеныш как-нибудь прихворнул, и лекарство присоветует» [138]. Сочиняя «совершенный роман» о том, как Чичиков явился к Коробочке, просто приятная дама превращает его в разбойника, нагнавшего страху и на взрослых, и на детей: «Словом, скандалозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит...» [168]. И для полицеймейстера, и для просто приятной дамы в роли «чувствительного предмета» выступают «чужие детеныши» и «ребенки», реально существующие или придуманные.

Дети Ноздрева или дети купцов, а также другие, не показанные, а только названные дети, в том числе и рожденные дамской фантазией или чичиковской мечтой, служат частью мира персонажей, чьи характеры призваны освещать. Значимы детские образы

и для мира автора, не случайно рисующего в седьмой главе картину радостной встречи путника, вернувшегося «после длинной, скучной дороги» в свой семейный «угол», — картину, в которой не забыты «шум и беготня детей» [123].

Рассказ о Плюшкине автор предваряет лирическим размышлением, в котором вспоминает о своих детских памятных впечатлениях, побуждающих задуматься над проблемой как будто неизбежного охлаждения чувств, утраты «свежего, тонкого вниманья», живой восприимчивости к явлениям бытия: «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне весело было подъезжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка, — любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатленье какой-нибудь заметной особенности, — все останавливало меня и поражало» [103]. Растущее с возрастом равнодушие к миру, когда ничто больше не пробуждает «живое движенье в лице» [104], не может не печалить автора, так как дело касается не только выведенных им персонажей, но и его самого; потому память детства и играет такую важную роль в его духовной биографии. Убеждая читателей забирать «с собою все человеческие движения» [118], автор словно напоминает им о евангельском призыве «уподобиться детям, “обратиться”, повернуться к тому, от чего они отвернулись, выходя из детства» [Аверинцев, с. 172].

Сравнения и параллели, к которым прибегает автор, раскрывают его представления об особенностях детского возраста и детского характера. Рассказывая, в каком жалком положении оказались городские чиновники, напуганные слухами о Чичикове, он приводит в качестве отрицательного примера «неколебимого мужа», который, будучи поставлен «в трудные случаи жизни», вдруг так «растерялся», что «вышел из него жалкий трусишка, ничтожный, слабый ребенок» [191]. Ср. также ожидаемую им реакцию читателей на потрясшие город NN слухи и толки: «Но это, однако ж, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя; создать такой вздор, так

отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело!» [192]. Или же прогнозируемое им поведение читателя, предпочитающего не видеть «части Чичикова» в себе, но зато замечающего ее в других: «И потом, как ребенок, позабыв всякое приличие, должное званию и летам, побежит за ним вдогонку, поддразнивая сзади и приговаривая: “Чичиков! Чичиков! Чичиков!”» [224].

Подобные представления есть и у героев поэмы, так или иначе влияя на их отношение к себе и к другим и определяя в той или иной мере их эмоциональные реакции и душевные проявления. Так, Чичиков бранит себя, что заехал к Ноздреву и «заговорил с ним о деле, поступил неосторожно, как ребенок, как дурак: ибо дело совсем не такого рода, чтобы быть вверену Ноздреву...» [79]. Приравняв ребенка к дураку, не знающему жизни и не разбирающемуся в людях, Чичиков так воспринимает собственные неосмотрительность и простодушие. Но совсем по-иному оценивает Чичиков признаки детской непосредственности, угадываемые в шестнадцатилетней блондинке, встретившейся ему на дороге: «Она теперь как дитя, все в ней просто, она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться» [87]. Она действительно «выглядит существом не от мира сего» [см.: Белоусов, с. 85], как только и может выглядеть невинное дитя, далекое от суетных забот и помыслов.

Будучи темой речи персонажей или авторской речи, предметом рассуждений и наблюдений, сопровождающих рассказ о похождениях главного героя, наделяясь в иных ситуациях (как это происходит с «девчонкой» Коробочки) и сюжетной функцией, изображенные или упомянутые в поэме дети остаются, как правило, на повествовательной периферии, играя чаще всего роль фона действия или описания.

Особый случай, когда дети выходят на первый план повествования, представляет собою изображение во второй главе маленьких сыновей Манилова [см.: Кривонос, 2009, с. 61—69]. По поводу их изображения было высказано мнение, до сих пор не оспоренное, что они всего лишь «жалкие куклы, злая издевка над теми, над кем никто никогда не издевался» [Розанов, 1996, с. 22], «куклы, жалкие и смешные, как и все прочие фигуры “Мертвых душ”» [Там же, с. 142]. В. В. Розанов, сделав акцент на «гротескной природе

гоголевской поэтики» [Манн, 1996, с. 360], уловил и отметил бесспорно важные особенности изображения гоголевских персонажей, в том числе и маниловских детей, с тем, однако, существенным уточнением, что в «Мертвых душах» «нет уже собственно гротескных образов куклы, маски, автомата», хотя «след гротескных образов остался», ощущаемый «в особой подаче деталей, портрета, обстановки, в особом развитии сравнений и т. д.» [Там же, с. 263]. Остался этот гротескный след и в образах Фемистоклоса и Алкида, но выражает он, конечно же, не злую издевку над символическим толкованием детскости и фигуры дитяти [см.: Аверинцев, с. 172—173], а понимание автором места детских образов в общей картине маниловского мира:

— Какие миленькие дети, — сказал Чичиков, посмотрев на них. — А который год?

— Старшему осьмой, а меньшему вчера только минуло шесть, — сказала Манилова.

— Фемистоклос! — сказал Манилов, обратившись к старшему, который старался высвободить свой подбородок, завязанный лакеем в салфетку.

Чичиков поднял несколько бровь, услышав такое отчасти греческое имя, которому, неизвестно почему, Манилов дал окончание на «юс», но постарался тот же час привести лицо в обыкновенное положение.

— Фемистоклос, скажи мне, какой лучший город во Франции?

Здесь учитель обратил все внимание на Фемистоклоса и, казалось, хотел ему вскочить в глаза, но наконец совершенно успокоился и кивнул головою, когда Фемистоклос сказал: «Париж».

— А у нас какой лучший город? — спросил опять Манилов.

Учитель опять настроил внимание.

— Петербург, — отвечал Фемистоклос.

— А еще какой?

— Москва, — отвечал Фемистоклос.

— Умница, душенька! — сказал на это Чичиков. — Скажите, однако ж... — продолжал он, обратившись тут же с некоторым видом изумления к Маниловым, — в такие лета и уже такие сведения! Я должен вам сказать, что в этом ребенке будут большие способности.

— О, вы еще не знаете его, — отвечал Манилов, — у него чрезвычайно много остроумия. Вот меньшой, Алкид, тот не так быстр, а этот сейчас, если что-нибудь встретит, букашку, козявку, так уж у него вдруг глазенки и забегают; побежит за ней следом и тотчас обратит внимание. Я его прочу по дипломатической части. Фемистоклос, — продолжал он, снова обратясь к нему, — хочешь быть посланником?

— Хочу, — отвечал Фемистоклос, жуя хлеб и болтая головой направо и налево.

В это время стоявший позади лакей утер посланнику нос и очень хорошо сделал, иначе бы капнула в суп препорядочная посторонняя капля [31—32].

Было указано, что у показавшего «несколько детских фигур» Гоголя «нет детской психологии» [Мильдон, с. 34]; нет ее, добавим, в том смысле, в каком можно говорить о детской психологии у того же Достоевского или Л. Толстого, потому что у Гоголя вообще нет психологии в этом смысле, однако, как уже замечено про гоголевские типы, «несмотря на весь гиперболизм их художественной формы, нельзя не увидеть и подлинной психологической правды, лежащей в основе их “душевных движений”, какому бы комическому заострению ни подвергались они под пером художника» [Смирнова, 1970, с. 68]. Есть психологическая правда и в том, как изображены и как ведут себя Фемистоклос и Алкид, чьи имена-цитаты⁴ прозрачно намекают на источник номинации (это Фемистокл, государственный и военный деятель из Афин, и названный при рождении Алкидом Геракл, величайший герой в древнегреческой мифологии, сын бога Зевса и Алкмены, жены фиванского царя Амфитриона) и на потенциально героическую биографию носителей имен, предугазывающих развитие жизненного сюжета в соответствии с прототипическим сценарием.

Фемистоклос и Алкид получили имена не по христианским святым, но названы были, и названы не случайно, в честь древне-

⁴ Об интертекстуальном потенциале имени, выступающем в роли цитаты (таковы имена литературных и мифологических персонажей, исторических деятелей и др.), и о функции имени-цитаты см.: [Виноградова, с. 17—18].

греческих героев, героя исторического и героя мифологического — так проявились эстетические предпочтения и вкусы Манилова, сложившиеся под влиянием культуры сентиментализма, а точнее, массовой его разновидности, включая и моду на античные имена, и как следствие мифологического просвещения русского общества, активно проводившегося в XVIII в. с целью европеизации страны [см.: Живов, Успенский, с. 484]. Популяризация античной мифологии и истории становится в это время мероприятием государственного значения [см.: Там же, с. 491].

Примечательно, что Манилов, пребывая в растерянности от странной просьбы продать мертвые души, интересами государства прежде всего и озабочен; его волнует, «не будет ли эта негоция не соответствующе гражданским постановлениям и дальнейшим видам России». И успокаивается, когда Чичиков заверяет его, «что казна получит даже выгоду, ибо получит законные пошрины» [36]. Кошунственного характера чичиковского предложения он как будто не замечает: гражданские постановления важнее для него, чем христианские ценности. Давая детям языческие имена, Манилов и в этом акте вряд ли усматривал какой-либо кошунственный смысл, поскольку они включены пусть и не в христианские, но зато в государственные святцы.

В армии Манилов «считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером...» [26]. Если эпитеты «скромнейший» и «деликатнейший» имеют отношение к маниловскому бытовому сентиментализму, то эпитет «образованнейший» как раз и предполагает знакомство с античной историей и мифологией, пригодившееся при наречении детей знаковыми именами. О важности для Манилова государственных интересов (как он их, озирая мир из своей усадьбы, понимает и толкует) говорит не только сопровождавшее его вопрос Чичикову «такое глубокое выражение», показавшееся вдруг «во всех чертах лица» и «в сжатых губах», «какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела» [36].

В воображении Манилова разворачивается сюжет, «что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество, в хороших каретах, где обворожают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами...» [39]. Государственным интересам вовсе не противоречат ни «паренье этакое», ни желание иметь «друга, с которым бы можно поделиться» [30] и не только «рассуждать о каких-нибудь приятных предметах» [39], но и оказаться в генералах. Внезапное повышение в чине, чему способствует «приятность обращения», по достоинству оцененная государем, совершается в пространстве сентименталистски окрашенной мечты, которая вряд ли могла родиться в голове даже «слишком умного министра». Забота о государственных интересах⁵ определила, надо думать, и выбор Маниловым для своих детей имен Фемистоклос и Алкид, сразу повышающих новорожденных в ранге, превращая их в будущих героев, соответствующих «дальнейшим видам России»⁶.

Назвав младшего сына Алкидом, Манилов вполне мог вообразить себя не министром и не генералом даже, а кем-то вроде самого Зевса. Недаром же для Фемистоклоса прочит он дипломатическое поприще: для всемогущего Зевса нет ничего невозможного. Чичиков, например, уверен, что председатель палаты «мог продлить и укоротить по его желанью присутствие, подобно древнему Зевесу Гомера, длившему дни и насылавшему быстрые ночи, когда нужно было прекратить брань любезных ему героев или дать им средство додраться...» [128—129]. Так что примеры из античной мифологии воодушевляют в гоголевской поэме не одного Манилова. О том, что античное язычество действительно служило для чувствитель-

⁵ К слову, вряд ли свидетельствующая о том, «что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому слою России» [Лихачев, с. 32], хотя государственной бюрократии и государю как ее главе не чужды были увлечения «в сентиментальном духе» и такого же рода «излияния чувств» [Там же, с. 33, 35].

⁶ Показательно уподобление О. Сомовым в опубликованном в 1832 г. «Алкиде в колыбели» Алкиду-Гераклу России, судьбу которой «предрекла сия замысловатая басня древности»: «Кто ныне в тебе не узнает Алкида возмужалого?» [Сомов, с. 286].

ного Манилова образом, свидетельствует и надпись, которой была украшена беседка в его усадьбе: «Храм уединенного размышления» [24]. Описание маниловской усадьбы Е. А. Смирнова сравнивает с картинами дантовского первого круга: «Об обитающих в Лимбе героях-язычниках (реально существовавших и мифологических) невольно напоминают имена Фемистоклуса и Алкида» [Смирнова, 1987, с. 129]. Эти имена соприродны маниловскому миру, где сентименталистски окрашенные мечтания питаются усадебным патриотизмом.

Номинация детей Манилова выглядит не только не случайной, но весьма знаменательной. Сквозь образы Фемистоклуса и Алкида, собственные имена которых оказываются и именами нарицательными, просвечивает пародируемый план, придающий как изобразительным деталям, так и самим именам «двойной оттенок» [см.: Тынянов, с. 212]. Ср.: «Какой злой иронией проникнут у Гоголя рассказ о приготовлении детей в дипломаты, когда они еще не умели утереть своего носа» [Аристов, с. 378]. Но здесь у Гоголя не «злая ирония», а именно пародия.

Древнегреческие мифы и их герои не раз подвергались в мировом словесном творчестве пародийно-травестирующей обработке; исключительно популярной была, например, фигура «комического Геракла» [см.: Бахтин, с. 419—420]. В случае Гоголя речь идет не о пародировании «эпической героизации» [Там же, с. 421], а о пародийной имитации биографических историй значимых фигур древнегреческой истории и мифологии.

Так, древний Фемистокл еще в детстве «был полон бурных стремлений» и «сам развивал в себе склонность к подвигам и к общественной деятельности»; его учитель «не раз говаривал ему: “Из тебя, мальчик, не выйдет ничего посредственного, но что-нибудь очень великое, — или доброе, или злое!”» [Плутарх, с. 216]. В «Мертвых душах» воинственность Фемистоклуса заставляет учителя принять «суровый вид»: «Это было у места, потому что Фемистоклос укусил за ухо Алкида, и Алкид, зажмурив глаза и открыв рот, готов был зарыдать самым жалким образом, но, почувствовав, что за это легко можно было лишиться блюда, привел рот в прежнее

положение и начал со слезами грызть баранью кость, от которой у него обе щеки лоснились жиром» [32]. В характере будущего «героя», которого ожидает «что-нибудь очень великое», вдруг обнаруживается нечто «злое», признак заключенных в нем дурных задатков.

Древний Фемистокл отличался не только военными, но и дипломатическими способностями: «Но главная заслуга Фемистокла та, что он положил конец междоусобным войнам в Элладе и примирил отдельные государства между собою, убедив их отложить вражду ввиду войны с Персией...» [Плутарх, с. 221]. Понятно желание Манилова видеть своего сына посланником: данное ему и звучащее как отчасти греческое имя⁷ просто обязывает следовать историческому образцу.

Алкид-Геракл, не рассчитав силы удара, убил кифарой своего учителя музыки Лина, прибегнувшего к наказанию, а у глашатаев царя Эргина, требовавших дань с фиванцев, он отрубил носы, уши и руки и отослал их вместо дани [см.: Легенды и сказания Древней Греции, с. 151—152; ср.: Зайцев, с. 277]. В «Мертвых душах» эти эпизоды из биографии мифологического героя подаются в пародийном освещении и откровенно травестируются. Прощаясь с детьми Манилова, Чичиков увидел, что те «занимались каким-то деревянным гусаром, у которого уже не было ни руки, ни носа»; Фемистоклюсу, учитывая его воинственные наклонности, он собирается привезти саблю, Алкиду тоже обещает подарок с намеком:

— А тебе барабан; не правда ли, тебе барабан? — продолжал он, наклонившись к Алкиду.

— Парапан, — отвечал шепотом и потупив голову Алкид.

— Хорошо, я тебе привезу барабан. Такой славный барабан, этак все будет: туррр.. ру... тра-та-та, та-та-та... Прощай, душенька! прощай! — Тут поцеловал он его в голову и обратился к Манилову и его супруге с небольшим смехом, с каким обыкновенно обращаются к родителям, давая им знать о невинности желаний их детей [38].

⁷ Русское имя Фемистокл образовано из греческого имени *Themistoklēs*: *themistos* — справедливый + *kleos* — слава [Справочник личных имен, с. 531].

Желания маниловских детей и в самом деле выглядят вполне невинными. Они хоть и оставили деревянного гусара без руки и без носа, что вызывает комические ассоциации с поступком Геракла, жестоко обошедшегося с царскими глашатаями, но барабану уж точно не грозит роль мифологической кифары: этим ударным музыкальным инструментом робкий Алкид вряд ли решится ударить своего строгого учителя.

Чичиков называет Фемистоклюса и Алкида «миленькие малютки» и «мои крошки» [38]. Однако используемые Чичиковым для смягчения речи уменьшительные формы связаны скорее с сентиментальной атмосферой маниловского дома, в которую он успел погрузиться, чем с христианским образом дитяти [ср.: Аверинцев, с. 175—176]. В детях Манилова действительно нет, что так возмущало В. В. Розанова, черт, свойственных символическому евангельскому образу; они явно от «мира сего», а не от Царства Небесного, а их комическое изображение имеет отношение к серьезной теме (которую будет развивать потом Достоевский) «происхождения зла, первого отклонения от чистоты и невинности» [см.: Померанц, с. 248].

Дело, разумеется, не в том, что их небесными патронами выступают древнегреческие герои, а не христианские святые и что через данные им языческие имена они могут получить поддержку именно этих героев, а не святых. Чичиков, например, носит знакомое для христианской традиции имя Павел⁸, хотя особой святостью его образ жизни и его поступки не отличаются. Манилову он предлагает передать ему или уступить «не живых в действительности, но живых относительно законной формы...» [35], а в разговоре с Собакевичем «никак не назвал души умершими, а только несуществующими» [95]. Идея «несуществующего», актуализируя проблему зла и его происхождения [см.: Лосский, с. 304—305], принципиально важна как для поведения приобретателя мертвых душ, облекающего пустоту в «законную форму», так и для изображения Манилова и его мира.

⁸ Ср. актуальную для «Мертвых душ» травестийную параллель между Чичиковым и апостолом Павлом [Гольденберг, с. 131, 136].

Знаменательна в этом смысле путаница названий деревни Манилова и несуществующей Заманиловки:

На вопрос, далеко ли деревня Заманиловка, мужики сняли шляпы, и один из них, бывший поумнее и носивший бороду клином, отвечал:

— Маниловка, может быть, а не Заманиловка?

— Ну да, Маниловка.

— Маниловка! а как проедешь еще одну версту, так вот тебе, то есть, так прямо направо.

— Направо? — отозвался кучер.

— Направо, — сказал мужик. — Это будет тебе дорога в Маниловку; а Заманиловки никакой нет. Она зовется так, то есть ее прозвание Маниловка, а Заманиловки тут вовсе нет. Там прямо на горе увидишь дом, каменный, в два этажа, господский дом, в котором, то есть, живет сам господин. Вот это тебе и есть Маниловка, а Заманиловки совсем нет никакой здесь и не было [24].

Заманиловка представляет собою фиктивное место, существо которого выражено в его названии; именно в это место, судя по заданному мужикам вопросу, и направляется Чичиков. Между тем и Маниловка, подобно Заманиловке, которой «тут вовсе нет», обладает свойством заманивать и морочить, обнажая значимые признаки «локуса “кажимостей”» [Фарино, с. 499]. Ведь до нее оказалось не «пятнадцать верст», как уверял Чичикова Манилов, а «верных тридцать»; но зато она, хотя и «немногих могла заманить своим местоположением» [24], зовется Маниловкой, имея, в отличие от Заманиловки, которой «нет и не было», собственное «прозвание».

Знаменательно, что Манилов, способный своим обликом и манерами «обмануть, вовсе не желая того и не стремясь к обману» [Манн, 1996, с. 418], тождествен обманному пространству своего обитания. Ср.: «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложённая закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года» [27]. «Постоянно читал», т. е. не читал вообще, — таково «задание фигуры фикции: под всеми показами дать непоказ» [Белый, с. 100]. С обманным местом, где на всем лежит отпечаток мнимости и фиктивности, связаны и имена маниловских детей.

Размышления и мысли Манилова, который дома вообще-то «говорил очень мало и большею частию размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве Богу было известно» [26], раскрывают его склонность к пустой мечтательности; примечательно, что все задуманные им «прожекты так и оканчивались только одними словами» [27]. Чичикова, речь которого ставит его в тупик, Манилов принимает за такого же, как и он сам, «любителя слов»: «Может быть, вы изволили выразиться так для красоты слога?» [36]. Чичиков, однако, ссылается на «закон», перед которым будто бы «немеет»: «Последние слова понравились Манилову, но в толк самого дела он все-таки никак не вник и вместо ответа принялся насасывать свой чубук так сильно, что тот начал наконец хрипеть, как фагот. Казалось, как будто он хотел вытянуть из него мнение относительно такого неслыханного обстоятельства; но чубук хрипел и больше ничего» [36]. Так и имена (т. е. «слова»), выбранные им для детей, Манилову безусловно понравились, но «в толк самого дела» он все-таки и здесь не вник; получилось, что имена были даны тоже «для красоты слога». Кстати, такими же точно «словами» оборачиваются и мечтания Манилова в финале второй главы, когда странная просьба Чичикова вновь заставляет его безуспешно вытягивать ответ из трубки, которую он курил.

При первом знакомстве Манилов показался Чичикову «обходительным и учтивым» [19]. Зато у Фемистоклуса и Алкида обходительность и учтивость, судя по их поведению, явно отсутствует; видно, что воспитанием детей Манилов, у которого «хозяйство шло как-то само собою» [26], не занимается, предпочитая, чтобы и оно шло «само собою»⁹. Потому воспитание и передоверено учителю, не случайно производящему столь комичное впечатление¹⁰. Так,

⁹ Что, конечно, не красит Манилова, если вспомнить, что Гоголь «смысл воспитания видит прежде всего в том, чтобы дать выявиться природным добрым началам в человеке» [Смирнова, 1964, с. 290].

¹⁰ Ср.: «Учитель у Гоголя неизменно комичен» [Турбин, с. 30]. Вообще-то не все изображенные Гоголем учителя комичны, но комичность учителя Фемистоклуса и Алкида несомненна.

заметив, что хозяин и гость «были готовы усмехнуться», он «в ту же минуту открывал рот и смеялся с усердием. Вероятно, он был человек признательный и хотел заплатить этим хозяину за хорошее обращение» [32]. Это такой же фиктивный учитель, как фиктивные занимающие Манилова прожекты, как фиктивно все, что имело отношение к перепутанной с несуществующей Заманиловкой Маниловке.

Изумившие Чичикова «отчасти греческие» имена воплощают в себе пустые мечтания Манилова о героическом будущем его детей. Эти несуразные имена сродни несуразному мосту, который строится в воображении Манилова¹¹. Была отмечена показательная неопределенность его характера: «Все в Манилове — неизвестно; все — фикция...» [Белый, с. 98]. Ср.: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: “Какой приятный и добрый человек!” В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: “Черт знает, что такое!” — и отойдешь подальше...» [26]. Фиктивностью, повторим, отмечены и его мечтания. Имена древнегреческих героев, обнажая пласт пародийной античности в поэме, характеристикой детей Манилова не служат и не определяют их будущую судьбу¹². В гоголевской поэме они выполняют другую функцию. Фемистоклос и Алкид — это не только имена-цитаты и пародийные имена-двойники (об идее двойника героя в пародии см.: [Фрейденберг, с. 495]), но прежде всего имена-фикции, соответствующие картине маниловского мира, где все, подобно самому Манилову, поистине «ни то ни сё».

В заключение отметим, что рассказ о детях Манилова имеет непосредственное отношение и к судьбе приобретателя мертвых душ. «Тема зла в детстве» [Померанц, 254]¹³, намеченная в маниловской главе, как и развиваемая здесь же тема фиктивности, гром-

¹¹ В образах маниловского воображения проявляется «гротескная поэтика несуразности» [Манн, 1987, с. 266].

¹² Имя у Гоголя может выступать и как ярлык персонажа, «указание на то, что имя определяет судьбу» [Цивьян, с. 85].

¹³ Подробнее об этом см. в наших исследованиях: [Кривонос, 1996, с. 111—130; 2006, с. 183—200].

ко зазвучит в рассказанной автором в последней главе биографии Чичикова. Говоря о своем прошлом, герой все время умело маскирует историю собственного грехопадения, первоначальные причины которого раскрывает автор. Манилов, услышав «такие странные и необыкновенные вещи, каких еще никогда не слыхали человеческие уши», что Чичиков полагает «приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые» [35], принял все услышанное за «фантастическое желание», почему и не стал брать с Чичикова «деньги за души» [37]. И лишь в конце поэмы автор разъясняет, каким образом «составился в голове нашего героя сей странный сюжет», причем, как оказалось, сюжет отнюдь не фантастический, без которого «не явилась бы на свет сия поэма» [219]. Настоящие же корни этого странного сюжета — в детстве героя, когда впервые дает о себе знать овладевшая им непостижимая страсть.

Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Аристов Н. Иноземное влияние в России, изображенное Гоголем в его сочинениях // Н. В. Гоголь и православие. М., 2004.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Белоусов А. Ф. Институтки в русской литературе // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чт. Рига, 1990.

Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.

Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001.

Виноградов В. Гоголь и натуральная школа. Л., 1925.

Виноградова Н. В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001.

Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007.

Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом аспекте. СПб., 1997.

Грачева Е. Н. Представления о детстве поэта на материале жизнеописаний конца XVIII — начала XIX в. // Лотмановский сб. 1. М., 1995.

Григорьев А. А. Гоголь и его последняя книга // Рус. эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982.

Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII веков // Из истории русской культуры. Т. 4 : (XVIII — начало XIX века). 2-е изд. М., 2000.

Зайцев А. И. Геракл // Мифы народов мира : в 2 т. 2-е изд. М., 1987. Т. 1.

Кривонос В. Ш. Инфантилизм и инфантильный герой в «Петербургских повестях» Гоголя // *Russian Studies*. 1996. Т. 2, № 3. С. 111—130.

Кривонос В. Ш. Инфантильное и детское // *Кривонос В. Ш. Повести Гоголя: пространство смысла*. Самара, 2006. С. 183—200.

Кривонос В. Ш. Дети Манилова // *Кормановские чт.* Вып. 8. Ижевск, 2009.

Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1990.

Лихачев Д. С. Социальные корни типа Манилова // *Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература*. Л., 1984.

Лосский Вл. Догматическое богословие : пер. с фр. // *Мистическое богословие*. Киев, 1991.

Манн Ю. В. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» // *Манн Ю. В. Диалектика художественного образа*. М., 1987.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя : вариации к теме. М., 1996.

Маркович В. М. «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание. Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-м томе «Мертвых душ» // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2004. Bd. 54.

Мильдон В. И. Эстетика Гоголя. М., 1998.

Миронова И. В. Агиографические мотивы при построении образа детства в автобиографиях церковных деятелей // *Мир детства и литература*. Тверь, 2008.

Парамонов Б. Гоголь, убийца животных // *Звезда*. 2000. № 2.

Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2 т. : пер. с древнегр. М., 1986. Т. 1.

Померанц Г. С. Дети и детское в мире Достоевского // *Померанц Г. С. Открытость бездне : встречи с Достоевским*. М., 1990.

Розанов В. Опавшие листья. М., 1992.

Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского : опыт критического комментария // *Собр. соч. Содерж. : Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского; Литературные очерки; О писательстве и писателях*. М., 1996.

Сомов О. М. Алкид в колыбели // *Сомов О. М. Были и небылицы*. М., 1984.

Смирнова Е. А. Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII в. // *XVIII век : рус. лит. XVIII века : эпоха классицизма*. М.; Л., 1964. Сб. 6.

Смирнова Е. А. К вопросу о психологизме в творчестве Гоголя // *Филол. сб.* Л., 1970.

Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.

Справочник личных имен народов РСФСР. 3-е изд., испр. М., 1987.

Турбин В. Н. Герои Гоголя. М., 1983.

Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.

Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

Фрейдбергер О. М. О пародии // *Тр. по знаковым системам*. Т. 6. Тарту, 1973.

Цивьян Т. Наречение = обречение именем : (повесть Гоголя «Шинель») // *Russian Literature*. 2003. [Т.] 54, [вып.] 1/2/3.

Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911.

Шульц С. А. Гоголь и Новалис (к постановке проблемы) // *Рус. лит.* 2005. № 3.

1.4. «Тревога православного сердца»: историософские искания Гоголя

Для каждого русского человека неразрывны такие символы и понятия, как Гоголь и русская литература, Гоголь и русская культура, Гоголь и духовные искания добра, правды и справедливости. Однако то, что касается особенностей русского национального самосознания и православного мирозерцания писателя, нуждается сегодня в серьезном переосмыслении.

Прежде всего это проблематика, имеющая прямое отношение к сфере историософии, к сфере сущности и своеобразия русской культуры. Именно эта сторона гоголевского творчества была табуирована в советском литературоведении, которое до неузнаваемости искажало православные тенденции великого русского писателя. По мнению В. В. Кожина, «...русским людям полтора столетия внушают, что Гоголь преследовал единственную цель — “обличить”, “разоблачить” этих самых чудовищ-помещиков. <...> Белинский своим... сознательным, намеренным — “перетолкованием” дал своего рода первый толчок умонастроению, которое поработило затем и подавляющее большинство литераторов, и вообще почти всю интеллигенцию России — от петербургских профессоров до сельских учителей. Есть достаточные основания утверждать, что этот всеобщий взгляд на Гоголя повлиял даже на таких отнюдь не “отрицающих” Россию мыслителей, как Константин Леонтьев и Василий Розанов, которые усматривали в Гоголе именно “отрицателя”, нанесшего тяжкий вред русской литературе и русской культуре в целом» [Кожин, с. 160, 163]. В. Кожин совершенно справедливо утверждал, что «Мертвые души» не сатира, а гениальное воссоздание «обыкновенной» жизни со всеми ее падениями и взлетами.

Свои произведения Гоголь писал исключительно по-русски. В дискуссии с профессором О. М. Бодянским (о творчестве Т. Шевченко) он говорил: «Нам, Осип Максимович, надо писать по-русски... надо стремиться к поддержке и упрочению одного, владычного языка для всех родных нам племен. Доминантой для русских,

чехов, украинцев и сербов должна быть единая святыня — язык Пушкина... Всякий пишущий теперь должен думать не о розни; он должен прежде всего поставить себя перед лицом того, кто дал нам вечное человеческое слово» [цит. по: Вересаев, с. 449]. Эти гоголевские заветы необычайно важны сегодня, когда творчество великого писателя становится объектом националистического «угара» и политических эмоций в «незалежной Украине». Свидетельством тому являются переводы сочинений Гоголя с русского на украинский язык, в частности «Тараса Бульбы», связанные с колоссальными искажениями и натяжками.

Двухсотлетний юбилей со дня рождения Н. В. Гоголя — это событие, которое стимулирует устойчивую мотивацию для постижения глубинных смыслов гоголевского творчества и стремление исследовать его сочинения с позиции православной историософии. По утверждению выдающегося русского мыслителя И. А. Ильина, «тот, кто хочет получить представление о России, кто хочет познать ее, должен прежде всего обратиться к русской художественной литературе, должен непременно пережить духовную встречу с Гоголем. И эта встреча — пусть не легкая, пусть не всегда гармония и радость, но и разлад, и горечь — позволит человеку приоткрыть для себя поразительно глубокое содержание сущности русской души вообще и одновременно облегчит подход к пониманию одного из своеобразнейших феноменов европейской культуры в частности» [Ильин, с. 240].

«Выбранные места из переписки с друзьями» занимают особое место в творчестве Гоголя. Это сочинение одновременно является и исповедью, и проповедью. Страждущая душа писателя взыскует совершенства, томление духа и духовная брань несут одновременно и чувство вины за несовершенство всего содеянного, и надежду на духовное возрождение. По выражению В. В. Зеньковского, в Гоголе «самое высочайшее выражение нашла тревога православного сердца». Когда мы в целом воспринимаем творчество Гоголя, то почти всюду видим в нем действие inferнальных демонических сил («Вий», «Страшная месть», «Шинель», «Портрет»). И даже там, где их действие прямо не представлено, имеет место «раблезиан-

ский смех», также несущий в себе inferнальное начало. И. А. Ильин называл эту тенденцию гоголевского творчества романтико-лирической демонологией, отмечая, что при восприятии этих сочинений Гоголя читателя не покидает чувство переживания «не просто фантазмагии, неиссякаемости народного фольклора, а доподлинно существующей магически-дьявольской стихии» [Ильин, с. 265].

Подобный путь чрезвычайно опасен для самого автора. Припомним тютчевские строки: «О, бурь заснувших не буди — / Под ними хаос шевелится!..» Гоголь, будучи с детства глубоко религиозным человеком, обладая «живой религиозностью», ясно осознавал опасность такого пути. Недаром он надеялся воплотить в последующих томах «Мертвых душ» принципы православного миропонимания. Однако все написанное им не могло удовлетворить взыскательного художника и православного мыслителя. Тем не менее это духовное томление, поиск позитивного начала русской жизни, нравственного совершенства привели Гоголя к созданию целого ряда сочинений: «Выбранные места из переписки с друзьями», «Размышления о Божественной литургии», «Авторская исповедь», «Правило жития в мире». В этой же связи стоит вспомнить паломническую поездку Гоголя в Иерусалим к Гробу Господню (январь — март 1848 г.).

Поездка должна была явиться настоящим духовным преобразованием писателя. «Мое путешествие в Палестину, — писал Гоголь в письме к В. А. Жуковскому, — точно было совершено мною затем, чтобы узнать лично и как бы узреть собственными глазами, как велика *черствость* моего сердца. Друг, велика эта черствость! Я удостоился провести ночь у Гроба Спасителя, я удостоился приобщиться от Святых Тайн, стоявших на самом Гробе вместо алтаря, — и при всем том я не стал лучшим, тогда как все земное должно бы во мне сгореть и остаться одно небесное» [т. 9, с. 474]. Следует отметить, что Гоголь три раза посетил Оптиную пустынь. Он был едва ли не единственным писателем XIX в., чье творчество имело своим источником святоотеческие писания. Именно в Оптиной пустыни Гоголь прочитал рукописную книгу Исаака Сирина, ставшую для него откровением. В письме графу А. П. Толстому Гоголь рассказывал о впечатлениях после посещения Оптиной пустыни: «Я за-

езжал на дороге в Оптинскую пустынь и навсегда унес о ней воспоминание. Я думаю, на самой Афонской горе не лучше. Благодать видимо там присутствует. Это слышится в самом наружном служении, хотя и не можем объяснить себе, почему. Нигде я не видал таких монахов. С каждым из них, мне казалось, беседует все небесное» [т. 9, с. 482].

Позднее в «Авторской исповеди» Гоголь подводил своеобразный итог тому, как и какими путями был совершен в его душе тот переворот, который привел его к ключевому труду его жизни и творчества — книге «Выбранные места из переписки с друзьями»:

С этих пор человек и душа человека сделались, больше чем когда-либо, предметом наблюдений. Я оставил на время все современное; я обратил внимание на узнавание тех вечных законов, которым движется человек и человечество вообще. Книги законодателей, душеведцев и наблюдателей за природой человека стали моим чтением. Все, где только выражалось познание людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустытника, меня занимало, и на этой дороге, нечувствительно, почти сам не ведая как, я пришел ко Христу, увидевши, что в Нем ключ к душе человека и что еще никто из душезнателей не всходил на ту высоту познания душевного, на которой стоял Он. Поверкой разума поверил я то, что другие понимают ясной верой и чему я верил доколе как-то темно и неясно [т. 6, с. 214].

Этот духовный контекст, предшествующий работе над «Выбранными местами», многое объясняет в тематике и духовном строе завершающего труда гоголевского творчества. Уже после смерти Гоголя летописец Оптиной пустыни иеромонах Евфимий (Трунов) писал: «Трудно представить человеку непосвященному всю бездну сердечного горя и муки, которую узрел под ногами своими Гоголь, когда вновь открылись затуманенные его духовные очи и он ясно, лицом к лицу, увидал, что бездна эта выкопана его собственными руками, что в нее уже погружены многие, им, его дарованием соблазненные люди, и что он сам стремится в ту же бездну, очертя свою голову. <...> Кто изобразит всю силу происшедшей отсюда духовной борьбы писателя и с самим собою, и с тем внутренним его врагом, который извратил божественный талант и направил его

на свои разрушительные цели? Но борьба эта для Гоголя была победоносна, и он, насмерть израненный боец, с честью вышел из нее в царство незаходимого Света, искупив свой грех покаянием, злоречием мира и тесным соединением со спасающею Церковью» [цит. по: Воропаев, Виноградов, с. 407—408].

Книга «Выбранные места из переписки с друзьями» была написана в основном летом и осенью 1846 г. Столь быстрое завершение книги, почти на одном дыхании, Гоголь объясняет следующими словами: «Вдруг остановились самые тяжкие недуги, вдруг отклонились все помешательства в работе, и продолжалось все это до тех пор, покуда не кончилась последняя строка труда». Причина этой легкости, по мнению автора, состояла в том, что он «действовал твердо во имя Бога, когда составлял... книгу, во славу Его святого имени взял перо, а потому и расступились... все преграды».

«Выбранные места» вышли в свет в самом начале 1847 г. Когда книга была в печати, Гоголь таким образом оценивал ее значение в письме графине Л. К. Виельгорской:

Печатаю ее я вовсе не для удовольствия публики и читателей, а также и не для получения славы или денег. Печатаю я ее в твердом убеждении, что книга моя нужна и полезна России именно в нынешнее время; в твердой уверенности, что если я не скажу этих слов, которые заключены в моей книге, то никто не скажет, потому что никому, как я вижу, не стало близким и кровным дело общего добра [т. 9, с. 348].

По своему жанру «Выбранные места» — это ряд писем к различным адресатам, которые либо были отмечены автором, либо остались без какой-либо отметки. Эпистолярный жанр был в то время широко распространен в России и оказал серьезное влияние на развитие публицистики, художественной литературы и философии. Достаточно назвать «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина или «Философические письма» П. Я. Чаадаева. На первый взгляд в этом сочинении Гоголя вряд ли можно увидеть единую сюжетную линию. Несомненно одно: повсюду мы видим христианское отношение автора к поставленной проблеме, повсюду встречаем авторскую оценку этой проблемы с позиции православного благочестия.

Логике «Выбранных мест» наиболее проникательно раскрывает современный исследователь гоголевского творчества В. А. Воропаев. Открываясь темой смерти («Завещание»), книга завершается темой Светлого воскресения (Пасхи), ибо для православного христианина смерть есть рождение в жизнь вечную. Таким образом, в «Выбранных местах» читатель проходит путь христианской души во время Великого поста (традиционно отождествляемого со странствием): от смерти к воскресению, через скорби (глава «Страхи и ужасы России») — к пасхальной радости. Центральное место занимает глава 17 «Просвещение». Согласно Гоголю, «просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь» [т. 6, с. 71]¹. А без духовного просвещения не может быть никакого света: «Свет Христов освещает всех!»

Анализ столь необычного сочинения Гоголя, как «Выбранные места», на наш взгляд, требует четкого понимания сущности православной историософии и христианской антропологии в целом. Основными слагаемыми историософской концепции Гоголя являются следующие темы: христианское понимание человеческой души, вера в человека, устройство жизни на христианских началах — внесение «закона Христова» во всю жизнь, значение православной церкви и ее отличие от западной, размышления об особом призвании России, об особых путях ее в деле «оцерковления» мира, отрицание мотива обогащения как руководящей силы жизни, своеобразная мистика государственности — русского самодержавного монархизма. Все эти проблемы гоголевского творчества насыщены размышлениями о сущности и своеобразии русской культуры, в особенности русской художественной литературы, о чем писал В. В. Зеньковский:

Духовные проблемы, которыми жил Гоголь, не могли и не могут уложиться в художественные создания, а основная тема Гоголя о религиозном преобразовании культуры не есть только русская, а общехристианская тема. Если Гоголь не смог много сделать для

¹ Далее цитаты по этому тому приводятся с указанием лишь страниц.

разработки этой темы, то все же он гениально и смело, вопреки всему, чем жила его эпоха, поставил ее. Нельзя сказать, вслед за Мочульским, что «Гоголь повернул русскую литературу от эстетики к религии», — эстетические темы жили и живут в русской литературе, в русской культуре. Но прививка религиозной темы, сделанная Гоголем, дала богатый плод у Толстого, Достоевского, в русском символизме. Главная брешь в безрелигиозном понимании была пробита именно Гоголем, и в этом его главная заслуга в истории русской культуры. Еще придет время, и его художественное творчество, пока принятое все еще лишь в социальном аспекте, представит трудами исследователей во всей изумительной глубине идейных исканий Гоголя. «Загадка» Гоголя будет тогда разрешена, и его гений еще долго будет питать русских людей [Зеньковский, с. 153—154].

Эти принципы православной историософии и христианской антропологии изложены Гоголем в тридцати двух главах (письмах). Отметим лишь некоторые из них: как вести хозяйство помещику (почти домостроевские, в хорошем смысле, мотивы); каким должен быть образцовый губернатор; о помощи бедным; о значении болезней; о театре, просвещении; о творчестве выдающихся русских писателей и художников (В. А. Жуковский, Н. М. Карамзин, А. А. Иванов, Н. М. Языков и мн. др.). Но абсолютное внимание Гоголь уделяет в «Выбранных местах» теме России: «Нужно любить Россию»; «Нужно проехать по России»; «Страхи и ужасы России». Столь же внимательно Гоголь анализирует проблемы русской литературы, в особенности русской поэзии: «Чтения русских поэтов перед публикою»; «Об Одиссее, переводимой Жуковским»; «Предметы для лирического поэта в нынешнее время»; «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»; «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». Даже простой перечень тем и сюжетов «Выбранных мест...» говорит о том, насколько разносторонними были устремления Гоголя в понимании русского национального самосознания и современной ему России. И всюду, в каждом письме мы видим авторскую исповедь и проповедь, понимание мирской жизни как «брани света с тьмой», основной мотив которой проходит через все сочинение. Остановимся несколько подробнее на некоторых сюжетах «Выбранных мест».

Ключевая тема всей гоголевской работы — тревога за исторические судьбы России и отношение русского человека к своей родине. «Поблагодарите Бога, — писал Гоголь, — прежде всего за то, что вы русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви» [84]. Тут же Гоголь восклицает: «Нет, вы еще не любите Россию. А не полюбивши России, не полюбите вам своих братьев, а не полюбивши своих братьев, не возгореться вам любовью к Богу, а не возгоревшись любовью к Богу, не спастись вам» [85].

Мироотношение русского человека веками базировалось на идее, предполагающей осмысление жизни как религиозного долга, как всеобщего совместного служения евангельским идеалам добра, правды, любви, милосердия, жертвенности и сострадания. Именно на этом и фиксировал свое внимание Гоголь. Понимание жизни как религиозного долга необходимо воплощать в труде, в воинском служении, на государственной службе, в семье и в царском служении, о чем мы читаем в исторической драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». Чтобы узнать, что такое Россия нынешняя, нужно непременно по ней проездиться самому. Отсюда и гоголевский призыв:

Монастырь ваш — Россия. Облеките же себя умственно ризой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней. Она зовет теперь сынов своих еще крепче, нежели когда-либо прежде. Уже душа в ней болит, и раздается крик ее душевной болезни. Друг мой! или у вас бесчувственно сердце, или вы не знаете, что такое для русского Россия [85].

Гоголевские оценки государственного организма разительно отличаются от тех, которые раньше были даны им в «Ревизоре». Генерал-губернатор, по его мнению, посылается затем, чтобы ускорить биение государственного пульса внутри губернии. Именно

здесь Гоголь проводит идею мистической сущности русской государственности:

Одним словом, чем больше всматриваешься в организм управления губерний, тем более изумляешься мудрости учредителей: слышно, что Сам Бог строил незримо руками государей. Все полно, достаточно, все устроено именно так, чтобы споспешествовать в добрых действиях, подавая руку друг другу, и останавливать только на пути к злоупотреблениям [136].

Размышления о том, каким должен быть образцовый губернатор, отсылают нас к известному мечтанию Николая I, что России нужны 40 честных губернаторов. Как известно, для служения Родине нужны два качества — талант и честность, но эти качества редко встречаются в одном человеке. Тем не менее Гоголь в своих размышлениях не допускает преувеличения и какой-либо гиперболизации, как в «Ревизоре». Здесь нет ни слова о глупом, напыщенном городничем, нет места шаржированным образам смотрителя народных училищ, судьи-взяточника или попечителя богоугодных заведений. Во времена Гоголя Россия обладала невиданной по тем временам политической и военной мощью. Но именно Гоголь подчеркивал, что страна обречена без должного духовного развития. Насколько провидческими были эти слова русского писателя и мыслителя, мы сегодня можем судить по результатам тех катастроф, которые выпали на долю России в XX столетии — в 1917 и 1991 гг.

Темы Гоголя, образующие основу его миросозерцательных построений, гениальны, и наибольшую ценность представляет здесь его настойчивая попытка вернуть Церкви руководящее значение в «обновлении жизни». Гоголь строит свое «богословие культуры», вскрывая религиозную центральность и религиозный смысл культуры, и прежде всего «праведного» хозяйствования. Но в Церкви не только источник благодатных сил, необходимых для правильного хозяйствования, в ней и «простор разуму». Гоголь боролся за очеркование культуры, за преодоление системы секуляризма — и в этом незабываемое значение его в истории русских духовных исканий [Зеньковский, с. 240].

С глубоким сожалением писал Гоголь об укоренившемся в русском обществе западничестве. Велико незнание России посреди России, писал он. Все живет в иностранных журналах и газетах, а не в земле своей. «Очнитесь! Куриная слепота на глазах ваших!». Позднее, в «Авторской исповеди», он снова возвращается к этой теме:

Два раза я возвращался потом в Россию, один раз даже с тем, чтобы в ней остаться навсегда. Я думал, что теперь особенно, получивши такую страсть узнавать все, я в силах буду узнать многое. Но, странное дело, среди России я почти не увидел России. Все люди, с которыми я встречался, большею частию любили поговорить о том, что делается в Европе, а не в России. Я узнавал только то, что делается в аглицком клубе, да кое-что из того, что я сам уже знал [221].

Своего рода контрапунктом является глава «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». Эта глава не имеет адресата и дает авторское представление не только о русской поэзии, но и о русской художественной литературе в целом. К ней примыкают по содержанию еще две-три главы. Гоголь называет три источника русской поэзии: 1) наши народные песни, 2) наши пословицы, в которых сокрыта необыкновенная полнота народного ума, и, наконец, 3) слово церковных пастырей, указывающих на высоту, которую необходимо преодолеть христианину. Самородный ключ русской поэзии дал ей своеобразное и самобытное развитие. Мощным стимулом развития русского поэтического слова явились государственные преобразования, которые привели к созданию Российской империи. Ломоносов и Державин в своих одах воспевали российское величие. Особое значение Гоголь придавал русскому языку:

Наконец, сам необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой, как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая, с одной стороны, высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны — выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассу-

панных по нашим провинциям, имея возможность, таким образом, в одной и той же речи восходить до высоты, не доступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанию непонятливейшего человека, — язык, который сам по себе уже поэт и который недаром был на время позабыт нашим лучшим обществом: нужно было, чтобы выболтали мы на чужеземных наречьях всю дрянь, какая ни пристала к нам вместе с чужеродным образованием, чтобы все те неясные звуки, неточные названия вещей — дети мыслей невыяснившихся и сбивчивых, которые потемняют языки, — не посмели бы помрачить младенческой ясности нашего языка и возвратились бы мы к нему уже готовые мыслить и жить своим умом, а не чужеземным [184].

Гоголь скорбит о том, что поэзия наша долгое время была почти незнаема и неведома нашим обществом, которое находилось под влиянием французских, немецких и английских гувернеров, под влиянием выходцев из других стран, с различными образами мыслей, правил и направлений. «Общество наше, — чего не случилось еще доселе ни с одним народом, — воспитывалось в неведении земли своей посреди самой земли своей. Даже язык был позабыт, так что поэзии нашей были даже отрезаны дороги и пути к тому, чтобы коснуться его уха» [179].

Согласно Гоголю, длительное время поэзия наша не поучала общество, не выражала его, но если и опускалась к нему, то разве затем только, чтобы хлестнуть его бичом сатиры, а не передавать его жизнь в образец потомству. Наши сатирические писатели, продолжает Гоголь, имея в своей душе неясный идеал русского человека, видели значительно ясней все дурное и низкое в нем. Сила благородного негодования давала им возможность наиболее ярко и выпукло показать то, что не может увидеть обыкновенный человек. «Вот отчего в последнее время, сильнее всех прочих свойств наших, развилась у нас насмешливость. Все смеется у нас одно над другим, и есть уже внутри самой земли нашей что-то смеющееся над всем равно, над стариной и над новизной, и благоговеющее только пред одним нестареющим и вечным» [180].

В этой главе Гоголь анализирует ту сторону русской литературы, которая связана с критическим отношением к действительности.

ти, а порой даже и гиперкритическим, что было свойственно творчеству самого Гоголя. Подобные суждения, весьма парадоксальные, мы находим у мыслителя XX в. И. Л. Солоневича в его книге «Народная монархия». По мнению Солоневича, русская литература XIX в. отразила много слабостей России и не отразила ни одной из ее сильных сторон. «Лишние люди», Онегины, Маниловы, Обломовы, «Гамлеты Щигровского уезда» и «москвичи в гарольдовом плаще», толстовские непротивленцы создают совершенно ложное представление о русском народе. «Мимо настоящей русской жизни русская литература прошла совсем стороной. Ни нашего государственного строительства, ни нашей военной мощи, ни наших организационных талантов, ни наших беспримерных в истории человечества воли, настойчивости и упорства — ничего этого наша литература не заметила вовсе» [Солоневич, с. 165].

Этот парадоксальный тезис Солоневича не лишен оснований. Насколько неприглядными, тусклыми, невыразительными представляются литературные персонажи, олицетворяющие государство и его аппарат: Молчалин, Скалозуб, Акакий Акакиевич, Каренин и т. д. Едва ли в литературе западноевропейских стран найдешь нечто подобное, где сатира имела бы абсолютный приоритет. У нас же от Фонвизина до Салтыкова-Щедрина сатирическая струя в художественной литературе безмерна. Наверное, когда страна обладает материальной силой, а народ — пассионарностью, сатира и критика просто необходимы. Согласно Достоевскому, сознание своего несовершенства русским народом дает ему возможность подниматься по ступеням нравственного развития. Отсюда и его призыв, высказанный в «Пушкинской речи»: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве» [Достоевский, с. 304].

Вместе с тем Гоголь указывал на изумительное многообразие достоинств русской поэзии, одной из причин которой был и наш поэтический язык. «Это стремление Державина начертать образ непреклонного, твердого мужа в каком-то библейско-исполинском величии... Широкие черты человека величавого носятся и слышатся по всей Русской земле так сильно, что даже чужестранцы, загля-

нувшие вовнутрь России, ими поражаются еще прежде, чем успевают узнать нравы и обычаи земли нашей. <...> Это свойство *чуждости*, которое в такой степени обнаружилось в Пушкине, есть наше народное свойство. <...> Этот ум, умеющий найти законную середину всякой вещи, который обнаружился в Крылове, есть наш *истинно русский ум*. <...> Все эти свойства, обнаруженные нашими поэтами, есть наши народные свойства, в них только видней развившиеся: поэты берутся не откуда же нибудь из-за моря, но исходят из своего народа. Это — огни из него излетевшие, передовые вестники сил его» [181—182].

В какой еще другой литературе показали стихотворцы такое благозвучие, чему отчасти способствовал и русский язык? «Под благозвучие, как под колыбельную... убаюкивается народ-младенец еще прежде, чем может входить в значение слов самой песни, и нечувствительно сами собою стихают и умиряются его дикие страсти».

У каждого свой стих и свой особенный звон. Этот металлический бронзовый стих Державина, которого до сих пор еще не может позабыть наше ухо; этот густой, как смола или струя столетнего тока, стих Пушкина; этот сияющий, праздничный стих Языкова, влетающий, как луч, в душу, весь сотканный из света; этот облитый ароматами полудня стих Батюшкова, сладостный как мед из горного ущелья; этот легкий воздушный стих Жуковского, порхающий, как неясный звук золотой арфы; этот тяжелый, как бы влачащийся по земле стих Вяземского, проникнутый подчас едкой, щемящей русской грустью, — все они, точно разнозвонные колокола или бесчисленные клавиши одного великолепного органа, разнесли благозвучие по Русской земле [183].

Завершает эту удивительную главу Гоголь словами:

Скорбью ангела загорится наша поэзия и, ударивши по всем струнам, какие ни есть в русском человеке, внесет в самые огрубелые души святыню того, чего никакие силы и орудия не могут утвердить в человеке; вызовет нам нашу Россию — нашу русскую Россию: не ту, которую показывают нам какие-нибудь квасные патриоты, и не ту, которую вызывают у нас из-за моря очужеземившиеся русские, но ту, которую извлечет она из нас же и покажет таким образом, что все до единого, каких бы ни были они различных мыс-

лей, образов воспитания и мнений, скажут в один голос: «Это наша Россия; нам в ней уютно и тепло, и мы теперь действительно у себя дома, под своей родной крышей, а не на чужбине» [185].

Насколько современны эти слова великого писателя, как созвучны они нашему времени, когда в значительной мере утрачены критерии отношения к великой русской культуре и русской поэзии!

В письме к Н. М. Языкову Гоголь говорит о предназначении поэта, который имеет свои особые выразительные средства влияния на национальное самосознание, на культуру своего народа. В «Выбранных местах» душа автора взыскует идеала и совершенства. Обращаясь к Языкову, он призывает его воплотить в поэзии то, что самому Гоголю не удалось воплотить в «Мертвых душах». Неизгладимое впечатление на Гоголя произвело стихотворение Языкова «Землетрясение», опубликованное в 1844 г. Отсюда и совет Гоголя Языкову:

Перечитывай строго Библию, набирайся русской старины и, при свете их, приглядывайся к нынешнему времени [65].

У тебя есть на то орудья и средства: в стихе твоём есть сила, и упрекающая и подъёмлющая. То и другое теперь именно нужно. Одних нужно поднять, других попрекнуть. Поднять тех, которые смутились от страхов и бесчинств, их окружающих; попрекнуть тех, которые в святые минуты небесного гнева и страданий повсюдных дерзают предаваться буйству всяких скаканий и позорного ликования. <...> А если хочешь быть еще понятней всем, то, набравшись духа библейского, спустись с ним, как со светочем, во глубины русской старины и в ней порazi позор нынешнего времени и углуби в то же время глубже в нас то, перед чем еще позорнее станет позор наш [64].

Насколько многообразны способы воздействия поэта на народное сознание, мы можем судить по следующим воззваниям Гоголя к Языкову:

Попрекни же прежде всего сильным лирическим упреком умных, но унывших людей. <...> Воззови, в виде сильного лирического воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку. <...> Опозорь в гневном дифирамбе новейшего лихоимца нынешних времен

и его проклятую роскошь... Возвеличь в торжественном гимне незаметного труженика... <...> Ублажи гимном того исполина, какой выходит только из русской земли... Покажи, как совершается это богатырское дело в истинно русской душе; но покажи так, чтобы невольно затрепетала в каждой русской природа. <...> Всякое истинное русское чувство гложет, и некому его вызвать! Дремлет наша удаль, дремлет решимость и отвага на дело, дремлет наша крепость и сила, — дремлет ум наш среди вялой и бабьей светской жизни, которую привили к нам, под именем просвещения, пустые и мелкие нововведения. Страхни же сон с очей своих и порazi сон других. На колени перед Богом, и проси у него Гнева и Любви! Гнева — противу того, что губит человека, любви — к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам. Найдешь слова, найдутся выраженья, огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков, если только, подобно им, сделаешь это дело родным и кровным своим делом, если только, подобно им, посыпав пеплом главу, раздравши ризы, рыданием вымолишь себе у Бога на то силу и так возлюбишь спасенье земли своей, как возлюбили они спасенье богоизбранного своего народа» [65—67].

В этих пламенных строках письма к Языкову заключена целая программа развития русской поэзии и русской литературы в целом, которая, по твердому убеждению Гоголя, будет способна «вымолить у Бога» спасение своей Родины.

Венчает книгу Гоголя глава «Светлое воскресение», в которой автор наиболее рельефно воплотил основания христианской антропологии: идея любви, братства, сердоболия, жертвенности, преодоления гордыни и воплощение заветов Христа во всех проявлениях русской жизни. Светлое воскресение — праздник Пасхи, праздник Воскресения Христа, который всегда был самым главным, самым почитаемым праздником на Руси. Этот праздник сопровождается восклицанием «Христос воскресе!», объятиями и поздравлениями. Но Гоголь замечает, что дело заключается не в видимых знаках, не в патриотических возгласах и не в поцелуе, данном инвалиду, но в том, чтобы в этот день взглянуть на человека как на лучшую драгоценность. «День этот есть тот святой день, в который празднует святое, небесное свое братство все человечество до единого, не исключив из него ни одного человека» [186].

Однако этому братству, замечает Гоголь, есть непреодолимое препятствие — гордость. Как известно, гордость считается одним из самых тяжких грехов человека. Но если прежде на первом месте была гордость своими физическими силами, своим богатством, гордость родом и званием, то теперь, согласно Гоголю, она предстала в двух видах — гордость чистотой своей и гордость ума. Проявления подобной гордости мешают полюбить и почувствовать христианскую любовь к человеку. Для гордого человека святыней становится ум. «И тень христианского смирения не может к нему прикоснуться из-за гордыни ума. Во всем он усумнится: в сердце человека, которого несколько лет знал, в правде, в Боге усумнится, но не усумнится в своем уме» [189].

Гоголь говорит о том, что надо со смирением, а не с гордостью встречать Светлое воскресение: «Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Никого мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех их. <...> Но есть в нашей природе то, что нам пророчит это. Уже самое неустройство наше нам это пророчит. Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму... <...> ...Начала братства Христова в самой нашей славянской природе, и побратанье людей было у нас родней даже и кровного братства» [192]. Потому праздник Пасхи имеет такое значение для каждого русского, который твердо верит и говорит: «У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспризднуется Светлое Воскресенье Христово!» [193].

Этот заключительный аккорд подводит итог всему сочинению Гоголя, в котором он воплотил свои историософские искания. Всюду, в каждой главе в центре внимания Россия, русский народ, русская национальная культура, гении русского народа и их национальное призвание. Судьба России, ее историческое бытие, смысл ее исторического существования, православное мироощущение русского народа, взаимоотношения России с Европой — ключевые темы всей столь необычной для гоголевского творчества работы.

В 1934 г. К. В. Мочульский в книге «Духовный путь Гоголя» писал: «В нравственной области Гоголь был гениально одарен; ему было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского.

Все черты, характеризующие “великую русскую литературу”, ставшую мировой, были намечены Гоголем: ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность, ее боевой и практический характер, ее пророческий пафос и мессианство. С Гоголя начинается широкая дорога, мировые просторы» [цит. по: Воропаев, Виноградов, с. 395].

Напряженная внутренняя работа отразилась и на внешнем облике Гоголя. П. В. Анненков вспоминал после встречи с Гоголем в Париже в 1846 г., что «Гоголь постарел, но приобрел особенного рода красоту, которую нельзя иначе определить, как назвав красотою мыслящего человека. Лицо его побледнело, осунулось; глубокая, томительная работа мысли положила на нем ясную печать истощения и усталости, но общее выражение его показалось мне как-то светлее и спокойнее прежнего. Это было лицо философа» [Там же, с. 397—398]. Сам автор назвал свою книгу «Выбранные места» «исповедью человека, который провел несколько лет внутри себя».

Какое впечатление произвел выход в свет «Выбранных мест», мы можем судить на основании многочисленных свидетельств самого Гоголя, его ближайшего окружения и современников по книге В. В. Вересаева «Гоголь в жизни». Книгу не приняли ни близкие друзья Гоголя (С. Т. Аксаков, С. П. Шевырев), ни известные литературные критики (В. Г. Белинский). По свидетельству Шевырева, в течение двух месяцев по выходу книги «она составляла любимый, живой предмет всеобщих разговоров. В Москве не было вечерней беседы, разумеется, в тех кругах, куда проникают мысль и литература, где бы не толковали об ней, не раздавались бы жаркие споры, не читались бы из нее отрывки». Почти все журналы и газеты сочли необходимым дать свое понимание книги Гоголя. Первой публикацией в этом ряду была статья А. Григорьева «Гоголь и его последняя книга», напечатанная в мартовских номерах «Московского городского листка». В «Современнике» появилась рецензия Белинского, которая заканчивалась словами: «Горе человеку, которого сама природа создала художником, горе ему, если, недовольный своею дорогою, он ринется в чуждый ему путь! На этом

новом пути ожидает его неминуемое падение, после которого не всегда бывает возможно возвращение на прежнюю дорогу».

Вследствие критики сложилось крайне неблагоприятное впечатление от книги Гоголя. С. Т. Аксаков требовал от издателя книги П. А. Плетнева, чтобы он не выпускал в свет эту книгу, иначе Гоголь будет посмешищем всей России. Даже близкие Гоголю люди увидели в книге лишь высокомерие, надменность, преднамеренность морального пророчества. «Мы не можем молчать о Гоголе, — писал С. Т. Аксаков, — мы должны публично порицать его. Шевырев даже хотел напечатать беспощадный разбор его книги. Дело в том, что хвалители и ругатели Гоголя переменились местами: все мистики, все ханжи, все примиряющиеся с подлою жизнью своею возгласами о христианском смирении утопают в слезах и восхищении. Я думал, что вся Россия даст ему публичную оплеуху, и потому не для чего нам присоединять рук своих к этой пощечине; но теперь вижу, что хвалителей будет очень много, и Гоголь может утвердиться в своем сумасшествии. Книга его может быть вредна многим. Вся она проникнута лестью и страшной гордостью под личиною смирения» [цит. по: Вересаев, с. 279].

Аналогичные суждения мы встречаем и в оценках С. П. Шевырева, который в письме Гоголю писал: «Ты избалован был всею Россиею: поднося тебе славу, она питала в тебе самолюбие. В книге твоей оно выразилось колоссально, иногда чудовищно. Самолюбие никогда не бывает так чудовищно, как в соединении с верою, в вере оно уродство». Снова и снова идут упреки в самолюбии, надменности, безмерной гордыне. И почти никто не заметил того глубокого содержания книги и тех перемен в Гоголе, которые произошли в нем во время работы над этой книгой. Абсолютным контрастом по сравнению со всем вышесказанным прозвучало суждение профессора П. А. Плетнева, который был издателем этой книги Гоголя: «Вчера совершено великое дело: книга твоих писем пущена в свет. Но это дело совершит влияние свое только над избранными; прочие не найдут себе пищи в книге твоей. А она, по моему убеждению, есть начало собственно русской литературы. Все, до сих пор бывшее, мне представляется, как ученический опыт на темы, выбранные из хрестоматии. Ты первый со дна почерпнул мысли и бес-

страшно вынес их на свет. Обнимаю тебя, друг. Будь непреклонен и последователен. Что бы ни говорили другие, — иди своею дорою... В том маленьком обществе, в котором уже шесть лет живу я, ты стал теперь гением помыслов и деяний» [цит. по: Вересаев, с. 278]. Плетнев понял, угадал, прозрел глубочайший смысл книги Гоголя, но его суждения были высказаны в частном письме автору и не могли переломить однозначно отрицательного отношения критики, опубликованной в многочисленных журналах и газетах.

Однако общественное мнение читающей России было в основном сформировано критическим разбором книги Гоголя В. Г. Белинским. Это умонастроение, идущее от Белинского, по выражению В. В. Кожина, поработило почти всю интеллигенцию России — от петербургских профессоров до сельских учителей. Письмо было написано в июле 1847 г. в Зальцбрунне, где Белинский проходил курс лечения. Белинский утверждал, что Гоголь изменил своему дарованию и убеждениям, что книга написана с целью попасть в наставники к сыну наследника престола; в языке автора он разглядел «падение таланта» и недвусмысленно намекал на сумасшествие Гоголя. Белинский не критикует, не ведет идейного и текстологического анализа гоголевского сочинения, он обличает:

И такая-то книга могла быть результатом трудного внутреннего процесса, высокого духовного просветления! Не может быть! Или Вы больны — и Вам надо спешить лечиться, или... не смею досказывать своей мысли!.. Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов — что вы делаете! Взгляните себе под ноги, — ведь вы стоите над бездною... Что вы подобное учение опираете на православную церковь — это я еще понимаю: она всегда была опорой кнута и угодницею деспотизма; но Христа-то зачем Вы примешали тут? Что Вы нашли общего между Ним и какою-нибудь, а тем более православною, церковью? [цит. по: Вересаев, с. 291].

Когда читаешь эти строки, то создается впечатление, как будто перед тобой не сочинение, имеющее отношение к середине XIX в., а страницы журнала «Безбожник» 30-х гг. XX в. Со страстью радикального атеиста Белинский отвергает все, что составляет самое ценное в содержании «Выбранных мест». Это отнюдь не удиви-

тельно: Белинский «был страстным западником, веровавшим в Запад», по утверждению Н. А. Бердяева. Когда-то в письме к Боткину он таким образом выразил свои пристрастия: «Я все более и более гражданин вселенной. Я начинаю любить человечество по-маратовски: чтобы сделать счастливою малейшую часть его, я, кажется, огнем и мечом истребил бы остальную» [цит. по: Лосский, с. 77].

При таком отношении у Белинского не могло быть братской любви ни к русскому народу, ни к России, а тем более к православной церкви. «Почему Вы не заметили, — писал он Гоголю, — что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пизтизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их), не молитвы (довольно она твердила их), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе, — права и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью, и строгое по возможности их исполнение» [цит. по: Вересаев, с. 290].

Неистовый атеизм Белинского дает нам сегодня возможность сравнить абсолютно диаметрально противоположные взгляды Гоголя и его критика на судьбы России, на ее историческое предназначение и на православное христианство — духовную основу России и русского народа. Завершая свое письмо Гоголю, Белинский требует от автора отречения от созданного им труда: «...Если Вы имели несчастье с гордым смирением отречься от ваших истинно великих произведений, то теперь Вам должно с искренним смирением отречься от последней Вашей книги и тяжкий грех ее издания в свет искупить новыми творениями, которые бы напомнили Ваши прежние» [Там же, с. 297].

Столь подробный разбор письма Белинского Гоголю сегодня чрезвычайно актуален, так как в современной публицистике и литературоведении эта дискуссия продолжается, несмотря на то, что прошло более полутора столетий. К этому следует добавить еще одно обстоятельство. Нередко режиссеры и зрители привыкают видеть какого-либо артиста лишь в одном амплуа. Нечто подобное произошло и с Гоголем. Почти всеми читающими людьми России он воспринимался как сатирик, и стоило лишь ему раскрыть иную

плоскость своих дарований, публика тут же отказалась признать за ним право на исповедально-проповеднический способ обращения к читателю. Еще П. А. Вяземский не без остроумия заметил: «Наши критики смотрят на Гоголя, как смотрел бы барин на крепостного человека, который в доме его занимал место сказочника и потешника и вдруг сбежал из дома и постригся в монахи».

Подобное отношение критики к своей книге Гоголь переживал довольно тяжело. Первоначально это было связано с цензурными изъятиями при публикации книги. Пять писем были совсем сняты, в остальных сделаны купюры и искажены отдельные места. В письме графине А. М. Виельгорской Гоголь с сожалением писал: «В этой книге все было мною рассчитано и письма размещены в строгой последовательности, чтобы дать возможность читателю быть постепенно введену в то, что теперь для него дико и непонятно. Связь разорвана. Книга вышла какой-то оглодыш» [цит. по: Воропаев, Виноградов, с. 406]. По словам самого писателя, недоброжелательные отзывы, сопровождающие выход книги, обернулись для ее автора «публичной, в виду всех данной оплеухой» [т. 9, с. 379].

Однако следует заметить, что творчество Гоголя этого периода не ограничивается лишь «Выбранными местами». Духовное преобразование писателя явилось источником создания еще одного удивительного сочинения — «Размышлений о Божественной литургии». «Размышления» — один из лучших образцов духовной прозы XIX в. Глубина осуществленного Гоголем проникновения в таинство евхаристии заставляет предполагать в авторе данной книги человека, собирающегося принять либо священство, либо монашество.

К этому же самому времени относится и стихотворная молитва, которая, согласно преданию, также приписывается Гоголю. Приведем ее текст полностью:

К Тебе, о Матерь Пресвятая!
Дерзаю вознести мой глас,
Лице слезами омывая:
Услышь меня в сей скорбный час,
Прими теплейшие моления,
Мой дух от бед и зол избавь,

Пролей мне в сердце умиление,
На путь спасения наставь.
Да буду чужд своей я воли,
Готов для Бога все терпеть.
Будь мне покровом в горькой доле —
Не дай в печали умереть.
Ты всех прибежище несчастных,
За всех молитвенница нас!
О, защити, когда ужасный
Услышу судный Божий глас,
Когда закроет вечность время,
Глас трубный мертвых воскресит,
И книга совести все бремя
Грехов моих изобличит.
Стена Ты верным и ограда!
К Тебе молжюся всей душой:
Спаси меня, моя отрада,
Умилосердись надо мной!²

С выходом в свет «Выбранных мест» Гоголь предстал перед русским читателем не только как писатель (и уж тем более не только как сатирик), но и как глубокий мыслитель, оказавший серьезное влияние на развитие русской философской мысли. В последнем сочинении Гоголя жизнь русского народа предстала как исполнение религиозного долга — в труде, в семье, в государственном служении, в искусстве и на литературном поприще. В последующие десятилетия «Выбранные места» стали объектом основательной литературной и философской критики. Период Серебряного века русской культуры и период русского зарубежья явились, пожалуй, вершиной научного исследования этого сочинения. Следует также указать на пристальное внимание русского духовенства, которое, как правило, никогда не вмешивалось в проблемы светской литературы. Тем не менее отклики на книгу Гоголя находим мы у митрополита Филарета (Дроздова), у святителя Игнатия (Брянчанинова), у архимандрита Феодора (Бухарева), а также у оптинских старцев.

² Впервые эта молитва была опубликована (без имени автора) в 1896 г. [см.: Воропаев, Виноградов, с. 547—548].

Все эти отзывы имели частный характер. Тональность этих суждений заключалась в том, что взгляды Гоголя далеко не всегда совпадают с православным догматическим богословием, но надо радоваться его христианскому направлению, на котором только и возможно спасение души. Особое значение имела переписка Гоголя с ржевским священником Матфеем Константиновским, который серьезно повлиял на нравственно-религиозные воззрения Гоголя на последнем этапе его жизни.

Завершая историософский анализ работы Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями», необходимо обратиться к фундаментальному исследованию историка русской философии В. В. Зеньковского, который в книге «Н. В. Гоголь» последовательно рассматривает писателя и как личность, и как художника, и как мыслителя. Оценивая значение «Выбранных мест», Зеньковский подчеркивает, что «Гоголь всегда жил напряженной и глубокой идейной жизнью. Переход к религиозному мирозерцанию был *поворотом идейным*, а не *сентиментальным*».

Гоголь прежде всего для самого себя вступил на путь религиозной жизни, а раз вступив на этот путь, он стремился — смело и честно — раскрыть и другим правду и силу религиозного понимания жизни и для личной и для исторической жизни... Он остается и доныне «учителем жизни» не в итогах и формулах его исканий, а в самом обращении к Богу, к Христовой правде. Со смелостью гения, с глубокой убежденностью в истинности Христова учения Гоголь отдавался «общему делу», к которому призван каждый человек. В этом ценность всего духовного наследия Гоголя, в этом правда и незабываемость его жизненного подвига. Если его опыт изложения нового понимания жизни во многом был лишь черновым наброском, если в его горячей торопливости призвать русских людей к религиозному обновлению он часто допускал неподходящие слова, выражался порой неумело, неуклюже, даже грубо, то все это тонет в самом замысле его, в его искренних и глубоких исканиях [Зеньковский, с. 241].

И сегодня, отмечая 200-летнюю годовщину со дня рождения выдающегося писателя и мыслителя, постараемся внимать урокам и заветам Гоголя: о необходимости окунуться в старину и насквозь

пропитаться русским духом, постигать основы христианского вероучения и по мере сил воплощать их в своей жизни, жить своим национальным, а не заимствованным умом, бережно относиться к национальной традиции, видеть национальное призвание гениев русского народа. «Выбранные места из переписки с друзьями» являются тем благодатным источником, который может утолить духовную жажду, смирить «тревогу православного сердца».

Вересаев В. В. Гоголь в жизни : систематический свод подлинных свидетельств современников // Соч. : в 4 т. Т. 4. М., 1990.

Воропаев В. А., Виноградов И. А. Духовное наследие Гоголя : комментарии // Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 9 т. Т. 6. М., 1994.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Достоевский Ф. М. О русской литературе. М., 1987.

Зеньковский В. В. Н. В. Гоголь // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997.

Ильин И. А. Гоголь — великий русский сатирик, романтик, философ жизни // Собр. соч. : в 10 т. Т. 6, кн. 3. М., 1997.

Кожин В. В. Разгул широкой жизни : «Мертвые души» Н. В. Гоголя // Кожин В. В. Победы и беды России. М., 2002.

Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991.

Солоневич И. Л. Народная монархия. М., 1991.

1.5. Зачем Гоголь ездил в Оптину пустынь

Проблема «Н. В. Гоголь и Оптиная пустынь» впервые была поставлена на рубеже XIX—XX вв. [см.: Матвеев; Богданов; Н. В. Гоголь..., 1911]. Тогда были собраны и опубликованы первые материалы и комментарии к ним. Однако многие факты были еще неизвестны, духовно-нравственный смысл жизненного и творческого пути великого писателя не прояснен и критикой обычно толковался превратно, да и само значение существования православных старческих монастырей для развития русской культуры большинству тогдашней интеллигенции было непонятно (наверное, России и в самом деле необходимо было пройти через годы богоборчества

и тоталитаризма, чтобы ее образованному слою открылось истинное назначение монастырей).

В последовавший затем период коммунистического господства проблема эта оказалась вне допустимых цензурой рамок официальной науки. Но зато в это время в русском православном зарубежье вышла книга по истории Оптиной пустыни Ивана Михайловича Концевича, коснувшаяся и этой темы [см.: Концевич, с. 564—568]. Как и публикациям первого периода, ей недостает полноты и точности фактов в характеристике взаимоотношений Гоголя и Оптиной пустыни, но зато радует четкое понимание автором роли монастыря в духовной и культурной истории России.

В 1980-х гг. в России вновь появился интерес к проблеме Оптиной пустыни в связи с русской литературой [см.: Павлович; Борисов; Солоухин]. Заметным явлением стала статья В. Н. Криволапова «Оптина пустынь, ее герои и тысячелетние традиции» [см.: Криволапов]. Внутреннее отторжение православия отечественной интеллигенцией пошло на спад. В 1990-х гг. произошло восстановление Свято-Введенской Оптиной пустыни, началось переиздание и издание житий оптинских старцев и материалов по истории обители. В это же десятилетие был буквально заново переоткрыт и наконец-то убедительно объяснен духовный феномен Гоголя [Воропаев, 2007]. Совсем недавно вышла статья В. А. Воропаева, обобщившая все известные нам факты по истории трехкратного посещения Гоголем знаменитого монастыря [см.: Воропаев, 2009], фактически завершившая период научного накопления исторических фактов и свидетельств и со всей необходимостью поставившая вопрос об их осмыслении и интерпретации. Кроме В. А. Воропаева, упомянутой проблемы касались еще несколько исследователей. Наиболее впечатляющей из таких работ представляется монография В. А. Котельникова «Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной». Проблема Гоголя в ней посвящена отдельная глава «Близ оптинских стен» [см.: Котельников, с. 261—274].

Самый первый и самый естественный вопрос, который возникает при столкновении с темой «Гоголь и Оптина»: зачем посещал гениальный русский писатель этот монастырь, что он там искал

и что обрел? Второй вопрос: а что нам дает знание об этом? Не является ли это знание сугубо частным моментом сугубо личного пути Гоголя к Богу?

По реконструкции В. А. Воропаева, Гоголь посетил Оптину пустынь трижды: 17—18 июня 1850 г., 2—3 июня 1851 г. и 24—25 сентября 1851 г. Эти даты отделяет уже несколько лет со времени публикации «Выбранных мест из переписки с друзьями», которые создавались в 1846 г. и вышли в свет в январе 1847 г. По сути дела, эта книга стала своеобразным манифестом христианского течения в русском классическом реализме, получившем в наши дни название духовного реализма [см. об этом: Алексеев].

Важнейшие идеи книги следующие. Человечество находится в состоянии глубочайшего духовно-нравственного кризиса, в той его стадии, когда само оно уже не отдает себе отчета в том, что с ним творится. Наоборот, оно кажется себе выше и достойнее своих предков. Фарисейская гордость своей чистотой в сочетании с гордостью своим умом разобщили человечество, отдалив людей друг от друга. Люди утратили братство, потеряли любовь друг к другу.

Дьявол выступил уже без маски в мир. Дух гордости перестал уже являться в разных образах и пугать суеверных людей, он явился в собственном своем виде. Почуя, что признают его господство, он перестал уже и чиниться с людьми. С дерзким бесстыдством смеется в глаза им же, его признающим; глупейшие законы дает миру, какие доселе еще никогда не давались, — и мир это видит и не смеет послушаться [т. 6, с. 190]¹.

Гоголь здесь явно намекает на наличие признаков такой степени апостасии (или отступничества от Христа), которая предшествует непосредственно Страшному суду.

В то же время люди стремятся не замечать абсурдности своего существования, заглушить пустоту души развлечениями, бесконечным потоком новейшей информации, всепоглощающей житейской суетой, новыми вещами и приобретениями.

¹ Далее в тексте все ссылки на 6-й том данного издания приводятся с указанием лишь соответствующей страницы, ссылки на другие тома — с указанием тома.

Люди темные, никому не известные, не имеющие мыслей и чистосердечных убеждений, правят мнениями и мыслями умных людей, и газетный листок, признаваемый лживым всеми, становится нечувствительным законодателем его не уважающего человека [190].

Жизнь становится все пестрее и разнообразнее внешне, но нет в ней любви, к которой призывал Христос.

И непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире! [191].

Другими словами, мир погибает, отступив от заповедей Христовых, стремясь к бесконечным развлечениям и удовольствиям взамен исполнения долга христианской любви к Богу и ближнему и потому все глубже погружаясь в трясины гордыни, мещанства, пошлости, скуки и всепроникающей духовной пустоты. Стремительно приближается Страшный суд.

Что делать художнику в этой ситуации? По Гоголю, его роль в современном обществе становится одной из ответственнойших. Он должен способствовать спасению человечества, возвращению его с погибельных путей, на которые оно устремилось, на единственно перспективный путь, указанный Господом:

...Общество слагается из единиц. Надобно, чтобы каждая единица исполнила должность свою. <...> Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придет в порядок и земное гражданство [т. 9, с. 403].

Говоря о театре, Гоголь пишет:

Развлеченный миллионами блестящих предметов, раскидывающих мысли на все стороны, свет (т. е. современное внецерковное общество. — А. А.) не в силах встретиться прямо со Христом. Ему далеко до небесных истин христианства. Он их испугается, как мрачного монастыря, если не подставишь ему незримые ступени к хри-

стианству, если не возведешь его на некоторое высшее место, откуда ему станет видней весь необъятный кругозор христианства и понятней то же самое, что прежде было вовсе недоступно. Есть много среди света такого, которое для всех отдалившихся от христианства служит незримой ступенью к христианству. В том числе может быть и театр, если будет обращен к своему высшему назначению [56].

Из контекста статьи Гоголя понятно, что театр для него — одна из форм искусства, и его идею можно сформулировать в более общем виде: «искусство должно стать незримой ступенью к христианству». Но в таком случае оно должно полностью переключиться на христианскую систему ценностей, а его целью должна стать апостольская проповедь средствами искусства. Для этого требуется художник нового типа. «Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли. <...> ...Христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт» [183]. Нынешнее назначение литературы и искусства, по Гоголю, — звать на битву за бессмертную человеческую душу, которая дороже и свобод, и прав, и привилегий, за которые идет современная общественная борьба. Но чтобы звать людей к обновлению, писатель должен быть чище их и выше духовно и нравственно. Тут Гоголь выдвигает идею нравственного самосовершенствования личности, столь характерную для религиозно-духовного реализма. Особое развитие эта идея получит у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

Ответственность такого писателя, совершающего апостольское служение, резко возрастает. Проблеме писательской ответственности Гоголь посвящает четвертое письмо «О том, что такое слово». Сначала писатель вспоминает высказывание Пушкина о том, что слова поэта суть уже его дела. Дальнейшее развитие идеи автора можно изложить, цитируя его мысли о словах:

Обращаться со словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку. Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было, словом — в те поры, когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, которое всем опротивеет. И тогда с самым чистейшим желанием добра можно произвести

зло. <...> Опасно шутить писателю со словом. Слово гнило да не исходит из уст ваших! <...> Все великие воспитатели людей налагали долгое молчание именно на тех, которые владели даром слова... Они слышали, как можно опозорить то, что стремишься возвысить, и как на всяком шагу язык наш есть наш предатель [20—21, 22].

Гоголь совмещает присущую интеллигенции идею, что писатель — учитель и наставник человечества, с христианской идеей апостольского служения спасению ближнего. Для В. Г. Белинского этого периода культура должна заменить и вытеснить религию, писатель должен взять на себя функции, которые исторически выполняли религиозные пророки или представители церкви. Православная церковь и современная культура для него принципиально несовместимы как разные стадии развития человечества. В церкви Белинский должен был видеть опаснейшего конкурента всему прогрессивному, свободомыслящему, устремленному в будущее. В этом смысле его позиция, конечно, не оригинальна: он пересказывает и продолжает философию антихристианского направления в секуляризованной культуре западной Европы XVIII — начала XIX в. Гоголь попытался совместить эти идеи, принадлежавшие в то время двум противоположным, непримиримым лагерям. При этом христианское начало у него, конечно, побеждает: он не сомневается, что без христианства человечество обречено. Христос, а не наука ведет людей к будущему без войн, зла и насилия. Писательское учительство становится лишь одной из форм христианского служения. Мужественная позиция Гоголя была продолжена Ф. Достоевским, Л. Толстым и Н. Лесковым, на которых, в свою очередь, также ополчались идеологи антихристианского направления в литературе и культуре.

Однако писатель-христианин вовсе не единственный спаситель гибнущего человечества и вместе с ним гибнущей России. Гоголь указывает здесь на важнейшую роль в спасении человека Русской православной церкви:

Эта Церковь, которая, как целомудренная дева, сохранилась одна только от времен апостольских в непорочной первоначальной чистоте своей, эта Церковь, которая вся с своими глубокими догмата-

ми и малейшими обрядами наружными как бы снесена прямо с Неба для русского народа, которая одна в силах разрешить все узлы недоумения и вопросы наши, которая может произвести неслыханное чудо в виду всей Европы, заставив у нас всякое сословье, званье и должность войти в их законные границы и пределы и, не изменив ничего в государстве, дать силу России изумить весь мир согласной стройностью того же самого организма, которым она доселе пугала, — и эта Церковь нами незнаема! И эту Церковь, созданную для жизни, мы до сих пор не ввели в нашу жизнь! [34].

Церковь выступает в 8-м и 9-м письмах «Выбранных мест из переписки с друзьями» в качестве главного механизма преодоления апостасии. Через исповедь и проповедь, личный пример священника она напоминает человеку о Христе, возвращая его с путей погибели. Не через писателя самого по себе, возвращающего человека к Христу, а все-таки через Церковь спасается человек. В этом Гоголь созвучен точке зрения православия, для которого главным механизмом спасения является именно церковь как сообщество верующих христиан, позволяющее им соединиться и телом и духом со Христом (через причастие и таинства). Не Священное Писание само по себе, а именно церковь мистически соединяет верующих со Христом, в результате чего слова Псалтири «Я сказал: вы — боги, и сыны Всевышнего — все вы...» (Пс. 81: 6) превращаются в реальность. Позднее именно на этом моменте споткнется Л. Н. Толстой, переложивший груз спасения человека с церкви на себя и не справившийся с этой непомерно тяжелой ношей. Хотя нельзя не отметить, что характеристика церкви у Гоголя звучит довольно абстрактно и из нее сложно понять, каким образом совершит церковь свой подвиг. В 17-м письме Гоголь определяет это действие церкви как «просвещение». «Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь» [70—71]. Речь идет, безусловно, о духовном действии, о качественном преображении человека, на которого направлено это воздействие. Как конкретно это будет происходить, писатель не говорит. Наверное, четкого представления об этой стороне дела у Го-

голя тогда не было: все-таки он представитель русской интеллигенции, а для нее характерна утрата сердечной связи с церковью. Всем духовным реалистам XIX столетия так или иначе приходилось решать болезненную для них проблему взаимоотношений с православной церковью. У Гоголя и Достоевского она завершилась воцерковлением писателей, у Л. Толстого и Лескова — уходом из церкви и попыткой самостоятельной проповеди христианства.

Следующая важная идея Гоголя состоит в том, что если духовно русский человек спасается через Церковь, то прагматически он спасается через деятельность на благо России.

Один Христос принес и возвестил нам тайну, что в любви к братьям получаем любовь к Богу. <...> Но как полюбить братьев, как полюбить людей? <...> Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви ведет нас теперь Сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви. <...> ...Не полюбивши России, не полюбите вам своих братьев, а не полюбивши своих братьев, не возгореться вам любовью к Богу, а не возгоревшись любовью к Богу, не спастись вам [84, 85].

Полагая, что аргументы его неотразимы, Гоголь крайне оптимистичен в своих прогнозах относительно будущего России. Он считает, что преодоление апостасии произойдет в России раньше, чем в какой-либо другой стране мира (собственно, эта идея и лежала в основе трехтомного замысла «Мертвых душ»):

...Праздник Светлого Воскресенья воспризднуется, как следует, прежде у нас, чем у других народов! На чем же основываясь, на каких данных, заключенных в сердцах наших, опираясь, можем сказать это? Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Никого мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех их. <...> Но есть в нашей природе то, что нам пророчит это. Уже самое неустройство наше нам это пророчит. Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную

форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное... <...> ...Есть много в коренной природе нашей, нами позабытой, близкого закону Христа... есть уже начала братства Христова в самой нашей славянской природе, и побратанье людей было у нас родней даже и кровного братства... еще нет у нас непримиримой ненависти сословья противу сословья и тех озлобленных партий, какие водятся в Европе и которые поставляют препятствие непреодолимое к соединению людей и братской любви между ними... есть, наконец, у нас отвага, никому не сродная, и если предстанет нам всем какое-нибудь дело, решительно невозможное ни для какого другого народа, хотя бы даже, например, сбросить с себя вдруг и разом все недостатки наши, все позорящее высокую природу человека, то с болью собственного тела, не пожалев самих себя, как в двенадцатом году, не пожалев имуществ, жгли дома свои и земные достатки, так рванется у нас все сбрасывать с себя позорящее и пятнающее нас... Вот на чем основываясь, можно сказать, что праздник Воскресенья Христова воспризднуется прежде у нас, чем у других [192].

Сказанное Гоголем, безусловно, сродни позициям его современников-славянофилов, а также взглядам Достоевского зрелого периода творчества. На следующем этапе развития духовного реализма, на котором создано знаменитое «Пятикнижие» Достоевского и величайшие романы Л. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина», эти идеи оказались убедительно воплощены — в той степени, в которой они действительно отражают природу русского человека, а не являются своего рода историческим мифом русских о самих себе.

Сегодня при чтении «Выбранных мест из переписки с друзьями» становится ясно, что в этой книге, поражающей актуальностью, много верных идей и жизненных ощущений, соединенных в то же время с вполне утопическими мыслительными конструкциями, а также — порою — с разгорячением чувств, вовсе не способствующим обретению духовной точности и истинности. Это качество книги отметил в XIX в. святитель Игнатий (Брянчанинов). Его отзыв крайне важен для понимания того, почему книга Гоголя, претендовавшая на бесспорность, оказалась одним из самых спорных произведений XIX в. Причем спорили о ней не только противники

автора и христианства, но и несомненные друзья. По этой причине отзыв святителя процитируем подробнее:

Виден человек, обратившийся к Богу с горячностью сердца. Но для Религии этого мало. Чтоб она была истинным светом для человека собственно и чтобы издавала из него неподдельный свет для ближних его, необходимо нужна в ней определительность, и определительность сия заключается в точном познании истины, в отделении ее от всего ложного, от всего лишь кажущегося истинным. <...> Посему желающий стяжать определительность глубоко вникает в Евангелие и по учению Господа выправляет свои мысли и чувствования. Тогда он возможет в себе отделить правильные и добрые мысли и чувствования от поддельно и мнимо-добрых и правильных. Тогда человек вступает в чистоту, как и Господь после Тайной Вечери сказал ученикам Своим, яко образованным уже учением истины: *Вы чисти есте, за слово, еже рех вам* (Ин. 15: 3) (В синодальном переводе: «Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам». — А. А.).

Но одной чистоты недостаточно для человека: ему нужно оживление, вдохновение. Так, чтоб светил фонарь, недостаточно часто вымывать стекла, нужно, чтобы внутри его зажжена была свеча.

Сие сделал Господь с учениками Своими. Очитив их истину, Он оживил их Духом Святым, и они соделались светом для человеков. До приятия Духа Святаго они не были способны научать человечество, хотя уже и были чисты.

Сей ход должен совершиться с каждым Христианином, Христианином на самом деле, а не по одному имени: сперва очищение истину, а потом просвещение Духом.

Правда, есть у человека врожденное вдохновение, более или менее развитое, происходящее от движения чувств сердечных. Истина отвергает это вдохновение как смешанное, умерщвляет его, чтоб Дух, пришедши, воскресил его в обновленном состоянии. Если же человек будет руководствоваться прежде очищения истину своим вдохновением, то он будет издавать для себя и для других не чистый свет, но смешанный, обманчивый: потому что в сердце его живет не простое добро, но добро, смешанное со злом, более или менее.

Применив эти основания к книге Гоголя, можно сказать, что она издает из себя и свет и тьму.

Религиозные его понятия не определены, движутся по направлению сердечного вдохновения, неясного, безотчетливого, душевного, а не духовного.

Поелику он писатель, а в писателе непременно *от избытка сердца уста глаголят* (Мф. 12: 34), или: сочинение есть неременная исповедь сочинителя, но по большей части им не понимаемая, и понимаемая только таким христианином, который возведен Евангелием в отвлеченную страну помыслов и чувств, и в ней разложен свет от тьмы; то книга Гоголя не может быть принята целиком и за чистые глаголы Истины. Тут смешано.

Желательно, чтоб этот человек, в котором заметно самоотвержение, причалил к пристанищу истины, где начало всех духовных благ.

По этой причине советую всем друзьям моим, по отношению к религии, заниматься единственно чтением Святых Отцов, стяжавших очищение и просвещение, как и Апостолы, и потом написавших свои книги, из коих светит чистая истина и кои читателям сообщают вдохновение Святого Духа. Вне сего пути, узкого и прискорбного сначала для ума и сердца, — всюду мрак, всюду стремнины и пропасть! Аминь [свт. Игнатий (Брянчанинов), с. 436—437].

В свете изложенной здесь теории духовного творчества получается, что к моменту написания «Выбранных мест» их автор еще не достиг того просвещения Святым Духом, которое делает вдохновение в духовной литературе истинным. Гоголь в самом деле иногда при изложении своих чувств и мыслей увлекается, не подтверждая некоторые звенья своих рассуждений аргументами. Особенно это заметно, когда он пророчит России особую миссию (которая в творчестве Достоевского, например, примет вид миссии народа-богоносца). Очевидно теперь и то, что не все идеи писателя оказались верны. Среди них имеются и в самом деле идеи утопические. История показала, в чем писатель был прав, а в чем торопился или ошибался. Действительно, интуиция Гоголя иногда обманывала. Энтузиазм в нем хотя и был незаурядный, но до просвещения Духом Святым он действительно еще не дошел, как, впрочем, и у многих последовавших за ним духовных реалистов. Однако требования, изложенные святителем Игнатием, полностью применимы только к духовным писателям. Гоголь же, судя по всему, считал, что он

творит на грани духовной литературы и публицистики. А от публицистики непогрешимости не требуется — она для этого слишком злободневна. Отзывы писателя на переданное ему письмо Бранчанинова, казалось бы, подтверждают это. Не случайно он указывает, что писал для тех, кто далек от Церкви и для кого она, может быть, не является никаким авторитетом. Действительно, для такой публики, у которой сильнее развита сторона душевная и телесная, чем духовная, писать так, как писали древние Отцы Церкви, было рискованным предприятием, ибо тем самым можно было вызвать психологическое отторжение, отсутствие всякого интереса. Впрочем, своего рода «отторжения» и непонимания со стороны читательской аудитории писатель все-таки не миновал. В целом публика книгу не приняла, духовные акценты, внесенные Гоголем в светскую литературу, ей показались настоящим безумием.

В то же время заметно и следующее: сути бранчаниновской теории духовного просвещения писатель в 1847 г. пока еще не усвоил. Он, видимо, полностью доверял своему вдохновению. Гоголь много молился каждый день и был уверен в том, что достиг достаточно высокого уровня духовности. Последующие события его жизни сильно поколебали такую уверенность, особенно если вспомнить самохарактеристику его внутреннего состояния во время посещения Святой земли — Палестины (1848). На это посещение Гоголь возлагал особые надежды. Похоже, он рассчитывал пережить быстрое духовное преображение, мгновенное возрастание в сфере духа — и был поражен своей бесчувственностью и черствостью души во время паломничества. Он был у Гроба Господня — и не изменился! — так он воспринял результат поездки. С последним заключением, правда, можно поспорить: изменения были, но они происходили медленно, не сразу, и главным изменением, провоцировавшим последующие, было ощущение своей духовной глухоты. Однако важно, что Гоголь усомнился в себе! Если до этого он смело учил других, то теперь ему самому потребовалась духовная помощь.

Сейчас уже действительно очевидно, что сила русских классиков состояла в том православном наследии, которое они впитали с детства просто по праву своего рождения в России. Будучи пред-

ставителями русской интеллигенции, они видели свою роль в том, чтобы быть учителями своего Отечества, перелагая при этом обычно на язык нашей культуры то, что находили ценного в культуре западноевропейской. Но далеко не все из того, что предлагала им Европа, заслуживало заимствования. Наши классики ощущали, что, будучи учителями, они сами нуждались в духовной опоре, им самим нужны были учителя и советчики. Многие русские славянофилы и тяготевшие к ним писатели (не исключая, впрочем, и некоторых наиболее трезвых западников) нашли таких советчиков в лице русских старцев. В XIX в. образцовой старческой обителью была Свято-Введенская Козельская оптина пустынь. Именно в этом монастыре нашел Гоголь ответы на целый ряд мучивших его вопросов.

Помимо Гоголя в указанном монастыре в течение XIX — начала XX в. побывали Ф. М. Достоевский, В. А. Жуковский, граф Л. Н. Толстой, граф А. К. Толстой, славянофилы братья Киреевские и Аксаковы, А. С. Хомяков и близкие к ним литераторы и историки, И. С. Тургенев, Т. Н. Грановский, В. С. Соловьев, А. Н. Апухтин, В. В. Розанов, поэт К. Р. (Великий князь Константин Константинович Романов), М. М. Пришвин, по некоторым сведениям — А. А. Ахматова, а также духовные писатели святители митрополит Московский и Коломенский Филарет (Дроздов) и епископ Ставропольский Игнатий (Брянчанинов), ныне канонизированные Русской православной церковью как святые. Тесно связаны с Оптиной пустынью были и известные православные писатели и публицисты Евгений Поселянин и Сергей Нилус.

Что же влекло всех их в Оптину? Старцы. Но что такое русское старчество? Старчество в монастырях известно с давних времен. Монашеское старчество — это наставничество опытных монахов над недавно пришедшими в монастырь, которых называли новоначальными. Старцы учили новых монахов основным правилам духовной жизни (монашеским добродетелям, молитве, аскетике и пр.), искусству христианского спасения (вхождения человека в Царство Небесное). Как писал один из апостолов Дионисий Ареопагит, «...спасение не иначе может быть совершено, как через обожение спасаемых. Обожение же есть уподобление по мере возможности Богу и единение с Ним» [Дионисий Ареопагит, с. 13]. Отношения

старца с учениками опирались на определенную педагогическую технологию: обязательное открытие новоначальными своих мыслей, грехов, душевных движений и помыслов на исповеди. Старец их внимательно рассматривал как с точки зрения своего духовного опыта, так и опираясь на преображенную Святым Духом интуицию, а иногда и напрямую получая откровения свыше. Одни из них он благословлял, а другие запрещал как вредные. При этом ученик добровольно отказывался от жизни по своей воле и начинал называться послушником, выполняя только то, что благословил старец. Опытный монах воспитывал новоначального в первую очередь собственным примером, используя себя в качестве главного инструмента воспитания. Поучения и запреты подкрепляли эту педагогику. Всю ответственность за последствия перед Богом и людьми старец брал на себя. В результате духовное становление новоначального монаха протекало намного быстрее.

Начиная с оптинского старца Леониды (Льва) эта методика стала применяться в Оптинской обители не только к монахам, но и к посещавшим ее мирянам. Это значит, что обращавшиеся за помощью к старцам миряне (т. е. рядовые верующие, живущие за пределами монастыря, не монахи) обычно обладали послушанием, не нарушали данных им указаний, точно исполняя их. Кроме того, все миряне исповедовались, говели и причащались, проводя в обители хотя бы пару дней. Старцы молились за каждого из них. Как следствие нормализации духовно-нравственной жизни этих людей происходило успешное разрешение тяжелых житейских обстоятельств, исцеление сложнейших заболеваний и получение ответов на самые, казалось бы, неразрешимые вопросы паломников. Перенос педагогики монашеского старчества на мирян и получил название русского старчества.

Судя по всему, Гоголь нуждался именно в такой надежной духовной опоре, как старчество: положение рядового воцерковленного мирянина его уже не удовлетворяло. Слишком большую ношу взял он на себя, решив способствовать возвращению людей ко Христу. В его концепции писатель и православная церковь, оба проповедуя христианство и способствуя спасению людей, оказались практически равновелики. На самом деле, по православному вероучению,

спасение возможно только через церковь, тогда как проповедь писателя сама по себе еще никого не спасает, а только призывает к новой жизни. Спаситься же и он сам, и те, кого он ведет за собой, могут, только находясь в составе церкви — через участие в ее таинствах, особенно через главное из них — причащение Тела и Крови Христовых. В противном случае гоголевский христианин будет напоминать барона Мюнхгаузена, успешно вытаскивающего себя из болота, ухватившись за собственные волосы. Похоже, Гоголя мучило ощущение, что в его религиозной программе что-то не срабатывает (о причинах и характере утопичности гоголевского христианства как раз и писал свт. Игнатий (Брянчанинов)), оно и заставляло его искать реальную опору для своей духовной жизни. В 1845 г. он даже предпринял попытку уйти в монастырь, но священник, к которому он обратился за благословением, видя, что писатель внутренне не готов к монашеской жизни, отговорил его. Вплоть до середины 1850 г. великий писатель мучается от того, что духовная позиция, которую он выразил в своих «Выбранных местах», обнаруживает непонятные внутренние дефекты, не давая ему ни внутреннего успокоения, ни ясного видения перспектив дальнейшего пути.

Как указывает В. А. Воропаев, «по всей вероятности, в Оптину Гоголя направил Иван Киреевский. Духовный сын преподобного Макария, он как никто другой понимал значение старчества. “Существеннее всяких книг и всякого мышления, — писал он своему другу Александру Ивановичу Кошелеву, — найти святого православного старца, который бы мог быть твоим руководителем, которому ты мог бы сообщать каждую мысль свою и услышать о ней не его мнение, более или менее умное, но суждение святых отцов. Такие старцы, благодаря Богу, еще есть в России...” Без сомнения, такие же мысли Киреевский высказывал и Гоголю» [Воропаев, 2009, с. 7].

Однако существует и иное свидетельство об обстоятельствах, заставивших Гоголя обратить свой взор на Оптину. Оно содержится в беседах преподобного Варсонофия Оптинского, который опирался на монастырские предания рубежа XIX—XX вв. Он считал, что обратиться за помощью в монастырь писателю порекомендовал М. П. Погодин. В беседе с ним Гоголь «со свойственной ему

экзальтацией... много говорил о своих исканиях, о том, что жить так, как он живет, невозможно, а как надо жить, он не знает. "Читайте Евангелие". "Читал, оно-то и сказало мне, что так жить нельзя. Но как перестроить жизнь, как сделать ее святой — не знаю"» [прп. Варсонофий Оптинский, с. 269].

Погодин дал ему совет встретиться с оптинским иеросхимонахом Макарием, которого мы сегодня знаем как преподобного Макария Оптинского. Спустя какое-то время писатель появился в Оптиной пустыни. Старец Макарий предчувствовал приход великого писателя, быстро ходя по келии и говоря бывшему с ним иноку: «Волнуется что-то сердце у меня, точно что-то необыкновенное должно совершиться, точно ждет оно кого-то...». Дальнейшее прп. Варсонофий излагал так:

И вот Гоголь у старца. Начинается беседа. Без свидетелей происходила она, никем не записана, но во время ее невидимо присутствовал Бог, и Божественная благодать преобразила душу Гоголя. <...> Вероятно, она [беседа] была весьма содержательна и представляла величайший интерес. Старец Макарий в высшей степени обладал даром властного слова, и речи его имели огромное влияние на душу слушателей. Выйдя от старца, Гоголь говорил:

— Да, мне сказали правду! Это единственный из всех известных мне людей, кто имеет власть и силу повести на источник воды живой (водой живой в Евангелии именуется христианская вера. — А. А.).

И Гоголь переродился. Он сам говорил: «Вошел я к старцу одним, а вышел другим» [прп. Варсонофий Оптинский, с. 273].

Отец Варсонофий предложил и объяснение смысла и последствий посещения писателем Оптиной пустыни.

Гоголь хотел изобразить русскую жизнь во всей ее разнообразной полноте. С этой целью он начал свою поэму «Мертвые души» и написал уже первую часть. Мы знаем, в каком свете там отображена русская жизнь: Плюшкины, Собакевичи, Ноздревы, Чичиковы... Вся книга представляет собой душный и темный погреб пошлости и низменности интересов. Гоголь сам испугался того, что написал, но утешил себя тем, что это только накипь, только пена, снятая с воды житейского моря. Он надеялся, что во втором томе ему удастся нарисовать русского православного человека во всей

его красоте, во всей чистоте. Как это сделать, Гоголь не знал. Приблизительно в это же время и произошло его знакомство с отцом Макарием.

С обновленной душой уехал Гоголь из Оптиной, но не оставил мысли написать второй том «Мертвых душ» и работал над ним. Но потом, чувствуя, что ему не по силам воплотить во всей полноте тот образ-идеал христианина, который жил в его душе, он разочаровался в своем произведении. Вот причина сожжения второго тома «Мертвых душ» [прп. Варсонофий Оптинский, с. 274].

Оптиная пустынь показала гениальному писателю реальные образцы святости и действие святости на окружающих. Стало уже традиционным характеризовать монастырь словами отзыва Гоголя после первого посещения пустыни: «Я заезжал на дороге в Оптинскую пустынь и навсегда унес о ней воспоминание. Я думаю, на самой Афонской горе не лучше. Благодать видимо там присутствует. Это слышится и в самом наружном служении, хотя и не можем объяснить себе, почему. Нигде я не встречал таких монахов. С каждым из них, мне казалось, беседует все небесное. <...> Самые служки меня поразили светлой ласковостью ангелов, лучезарной простотой обхожденья; самые работники в монастыре, самые крестьяне и жители окрестностей. За несколько верст, подъезжая к обители, уже слышится ее благоухание: все становится приветливее, поклоны ниже и участия к человеку больше» [т. 9, с. 482]. После столкновения с реальными фактами русской святости Гоголь, наверное, особенно остро почувствовал ограниченность того типа реализма, который лег в основу его творчества и который имеет несомненное типологическое сходство с западноевропейским критическим реализмом. Этот реализм сориентирован на блестящее воспроизведение человеческих страстей, т. е. греховности человеческой, но воспроизведение святости ему обычно не под силу. Поэтому, посетив Оптину, Гоголь должен был как человек увидеть открывшиеся ему горизонты духовного развития, а как художник — осознать крайнюю ограниченность своего реализма как художественного метода. Впрочем, и после этого он не прекратил работу над «Мертвыми душами», не оставляя усилий по созданию х р и с т и а н с к о г о р е а л и з м а. И сохранившиеся главы 2-го тома «Мертвых душ» по-

казывают, что в этом плане он сделал немало. Но его жизнь уже подходила к концу.

На заметный духовный рост Гоголя в результате его посещений Оптиной пустыни указывает и пересмотр писателем положения о возможной полезности «прирожденных страстей» человека, высказанного в 11-й главе «Мертвых душ» и развивающего известные идеи западноевропейского романтизма, восходящие к Жермене де Сталь. Как указывает В. А. Воропаев,

...в один из приездов в Оптину он прочитал рукописную книгу — на церковнославянском языке — преподобного Исаака Сирина... ставшую для него откровением. В монастырской библиотеке хранился экземпляр первого издания «Мертвых душ», принадлежавший графу Толстому, а после его смерти переданный отцу Клименту (Зедергольму), с пометами Гоголя, сделанными по прочтении этой книги. На полях одиннадцатой главы, против того места, где речь идет о «прирожденных страстях», он набросал карандашом: «Это я писал в “прелести” [обольщении], это вздор — природженные страсти — зло, и все усилия разумной воли человека должны быть устремлены для искоренения их. Только дымное надмение человеческой гордости могло внушить мне мысль о высоком значении природженных страстей — теперь, когда я стал умнее, глубоко сожалею о “гнилых словах”, здесь написанных. Мне чужалось, когда я печатал эту главу, что я путаюсь, вопрос о значении природженных страстей много и долго занимал меня и тормозил продолжение “Мертвых душ”. Жалею, что поздно узнал книгу Исаака Сирина, великого душеведа и прозорливого инокa. Здравую психологию и не кривое, а прямое понимание души встречаем у подвижников-отшельников. То, что говорят о душе запутавшиеся в хитросплетенной немецкой диалектике молодые люди, — не более как призрачный обман. Человеку, сидящему по уши в житейской тине, не дано понимания природы души» [Воропаев, 2009, с. 8].

Дополнить гоголевскую самокритику может выписка из дневника убиенного оптинского иеромонаха Василия (Рослякова):

Как пленник связан веревками и лишен свободы действия, так падший человеческий ум связан мыслями лживыми, неправыми, и связано человеческое сердце желаниями похотными, нечистыми, страстными.

И как пленники бывают с различной степенью свободы действия: один заключен в оковы, другой в темницу, третий в стены тюрьмы, так и человеческое сердце и ум бывают с разной степенью истинности в мыслях и чувствах. Но пленник остается пленником, в каком бы из видов заключения он ни находился, так и падший ум и сердце остаются падшими, то есть неистинными, о чем бы они не составляли свое мнение в мыслях и чувствах.

Поэтому Господь говорит: «познайте истину, и истина сделает вас свободными», а святой Апостол: «Где Дух Господень, там свобода» [цит. по: Павлова, с. 405].

Если вспомнить замечания свт. Игнатия (Брянчанинова), то заметно, что некоторые не понятые Гоголем во время знакомства с отзывом идеи святителя теперь всплывают уже в гоголевской формулировке. Посещение Оптиной пустыни и несколько лет предварительных духовных мучений и поисков не пропали даром. Духовное развитие Гоголя постепенно шло в том направлении, которое было указано в письме. Скорее всего, первая треть брянчаниновского письма и была попыткой направить писателя на правильный путь духовного развития, но тогда святитель остался не понят. Теперь ситуация начала меняться: присутствующие в составе «Выбранных мест из переписки с друзьями» элементы религиозно-философской утопии стали мало-помалу корректироваться идеями, прочно стоящими на почве объективной религиозной реальности.

В первый приезд в Оптину пустынь великий писатель познакомился с одним из монахов обители, П. А. Григоровым. Они подружились, и впоследствии Гоголь говорил о нем: «Он славный человек и настоящий христианин; душа его такая детская, светлая, прозрачная! Он вовсе не пасмурный монах, бегающий от людей, не любящий беседы. Нет, он, напротив того, любит всех людей, как братьев; он всегда весел, всегда снисходителен. Это высшая степень совершенства, до которой только может дойти истинный христианин» [цит. по: Воропаев, 2009, с. 8]. В этом отзыве хорошо виден гоголевский идеал христианина как человека, в котором полностью восторжествовало пасхальное начало, свет воскресения Христова. Пасхальная радость и Божественная простота, чистота и светлость — вот идеал человека-христианина, отразившийся здесь.

В. А. Воропаев отмечает, что человек, произведший такое впечатление на писателя, на самом деле был уже тяжело болен, но умело скрывал свой недуг, который меньше чем через год свел его в могилу. Установка духовного реализма на пасхальность, заданная в финальной главе «Выбранных мест из переписки с друзьями», проявляется в этой характеристике во всей своей силе. Поскольку Гоголь мечтал когда-нибудь стать на монашеский путь, то и для себя он считал в последние годы жизни идеальным именно такое мироощущение. Накануне Рождества 1852 г. он писал сестре: «Во всяком случае нам следует ежеминутно благодарить Бога, благодарить Его радостно, весело. Не быть радостну, не ликовать духом — даже грех. Поэтому и ты не грусти, ничем не смущайся, не пребывай в тоске, но веселись беспрестанно, в беспрестанном выражении благодарности и признательности, вся наша жизнь должна быть неумолкаемой, радостной песнью благодаренья Богу. О, если бы сделать так, чтобы и никогда и времени не доставало для всяких других речей, кроме ликующих речей вечной признательности Богу!» [т. 9, с. 507]. Не серьезная назидательная важность, а ликующая светлая радость — вот идеал Гоголя. Однако, если бы это ему легко удавалось, он так не восхищался бы П. Григоровым.

Стоит отметить, что в Оптиной писатель вновь предпринял попытку попроситься в монастырь, как это следует из беседы прп. Варсонофия Оптинского, и вновь получил отказ — теперь уже от прп. Макария. По предположению о. Варсонофия, о. Макарий видел, что писатель не выдержит трудностей скитской жизни.

Преданий о том, вел ли Гоголь какие-либо разговоры о продолжении «Мертвых душ», не сохранилось, но зато известно, что во второй приезд он взял благословение на написание книги по географии России для юношества. В. А. Воропаев сообщает об этом: «Замысел этого труда возник у Гоголя давно, и именно с ним связаны предполагаемые поездки по монастырям. В набросках официального письма (июль 1850 года) высокому лицу, спрашивая материальной помощи на три года, он излагает свои соображения по этому поводу: “нам нужно живое, а не мертвое изображение России, та существенная, говорящая ее география, начертанная

сильным, живым слогом, которая поставила бы русского лицом к России еще в то первоначальное время его жизни, когда он отдается во власть губернеров-иностранцев... Книга эта составляла давно предмет моих размышлений. Она зреет вместе с нынешним моим трудом и, может быть, в одно время с ним будет готова"» [Воропаев, 2009, с. 9]. Просимое от старца Макария благословение было получено. Мы видим, что гоголевский принцип спасения через христианское служение России («Монастырь ваш — Россия») обретал видимые черты. К сожалению, книгу эту он уже не успел написать.

Тот факт, что нам ничего не известно о каких-либо планах продолжения «Мертвых душ», сообщенных писателем оптинскому старцу, конечно, еще не свидетельствует, что он разочаровался в своем труде и не собирался завершать его, скорее наоборот. То, что незадолго до смерти писатель познакомил с продолжением поэмы о. Матфея Константиновского, свидетельствует, насколько много значило для него это продолжение. И нелицеприятная, прямая критика о. Матфеем недостоверности изображения в ней православных людей потому и была так остро воспринята Гоголем, что он считал завершение этой книги своим долгом. О последнем свидетельствует и посмертный отзыв В. А. Жуковского, который указывал, что если бы Гоголь не считал своим долгом завершение «Мертвых душ», то, наверное, давно ушел бы в монастырь, что было более сродни его душевному «устроению» последних лет жизни.

Бескомпромиссность поступков писателя в этот период, безбоязненность его перед общественным мнением хорошо объясняется фрагментом его письма матери и сестрам, написанного в Великий пост 1851 г.:

О, если бы мы сумели хоть время поста отдать всецело Богу! О, если бы хоть в это святое время провели мы жизнь, сообразуясь с тем, что скажет о нас Бог, а не люди! Как бы тогда разумней потекло все прочее время года, а с ним и все наши хозяйственные и всякие дела, по слову Божию: «Ищите прежде правды и Царствия Божия — и сия вся приложится вам». А мы глядим беспрестанно на то, что скажут люди. <...> О, пусть погибнет эта обманчивая, заводящая человека в бездну и в погибель философия: соображаться с тем, что скажут люди! С нею и людям не угодишь и Бога потеряешь навеки.

Счастливец же, соображающий свою жизнь с тем, что скажет Бог, сделается потом неминуемо любезен всем людям [т. 9, с. 495—496].

Христианскую последовательность Гоголя, его нелицемерное следование Священному Писанию современники объявили безумием, душевной болезнью. Сегодня, однако, очевидно, что разговоры о душевной болезни или безумии Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского — это всего лишь литературный миф, за которым кроется в случае с одним духовная слепота, а в случае с другим — намеренная клевета.

Каковы же были итоги посещения писателем знаменитой обители? Главный итог — духовно-нравственное укрепление писателя перед смертью, обретение им еще одной мощной опоры в пределах православной церкви. Наличие таких опор позволило ему безбоязненно встретить физическую смерть, чтобы перейти в жизнь вечную. Еще в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь писал: «Создал меня Бог и не скрыл от меня назначения моего. Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе: дело мое есть то, о котором прежде всего должен подумать всяк человек, не только один я. Дело мое — *душа и прочное дело жизни*. А потому и образ действий моих должен быть прочен, и сочинять я должен прочно. <...> Жгу, когда нужно жечь, и, верно, поступаю, как нужно, потому что без молитвы не приступаю ни к чему» [83]. Писатель не хотел оставлять потомкам произведений, несовершенных в истине, потому что идеалом его было совершенное воплощение Истины. Он не оставил нам завершенных «Мертвых душ», но оставил их замысел. Дальнейшая классическая русская литература сознательно и бессознательно все время возвращалась к этому замыслу, пытаясь его реализовать. Осознанно подставленной читателю «ступенькой к христианству» стало все зрелое творчество Ф. М. Достоевского. Многие интеллектуалы и интеллигенты, увлекавшиеся его творчеством, со временем приходили к христианству. Идеальная благородная русская девица, появившаяся на страницах 2-го тома «Мертвых душ» в облике Улиньки Бетрищевой, получила блестящее воплощение в образе княжны Марии Болконской из «Войны и мира» Л. Н. Толстого, подкреплен-

ном и образом Наташи Ростовой, и образами тургеневских девушек, и образом Ольги Ильинской (роман И. А. Гончарова «Обломов»). Мечта о воскрешении «мертвых душ» разного звания осуществилась в образах князя Дмитрия Нехлюдова (Л. Н. Толстой), Родиона Раскольникова, Степана Трофимовича Верховенского, главного героя рассказа «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского, в финальной сцене «Господ Головлевых» — в духовном преображении Порфирия Владимировича (М. Е. Салтыков-Щедрин). Идея спасения через христианское служение России вдохновляла творчество Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, И. С. Шмелева, русского философа и эстетика И. А. Ильина, А. И. Солженицына. Мечту о правдивом показе России со всем, как хорошим, так и плохим, что в ней есть, осуществил И. С. Тургенев в «Записках охотника». Образцы христианских русских праведников из самой гущи национальной русской жизни вывели Лесков и Шмелев. В произведениях этих писателей да еще в «Братьях Карамазовых» мы находим положительные образы церковного священства и церковнослужителей, а также монашества. Поэтому не стоит в сожжении ряда беловых глав «Мертвых душ» видеть признание поражения Гоголя. «Мертвые души» фактически были продолжены последующей русской литературой.

Преподобный Варсонофий Оптинский писал в своих келейных записках:

Русская литература, в лице ее лучших представителей, в лице ее поэтических гигантов, там, где она кипит высшими творческими замыслами, есть литература пророческая по преимуществу. В ней все стремится к небесам чистейшим пламенем увлечения и восторга. Это литература, вся сила которой в ее патетическом искажении высшей правды, высшей справедливости, Живаго Бога, живого человека. В ней все мотивы человеческой жизни сведены, как это и должно быть в литературе великой, к своим нравственным религиозным корням [прп. Варсонофий Оптинский, с. 434].

Как указывает современное литературоведение, немалую роль в этом играло бессознательное продолжение классическими русскими

писателями тенденций и традиций православно-пасхального культурного архетипа. Но все же не будем преувеличивать роль бессознательного элемента. Важнейшая заслуга Гоголя состоит и в том, что он ввел в русский реализм вполне осознанную опору на христианскую систему ценностей, тем самым стимулировав у последующих русских классиков интерес к отечественной православной традиции. И хотя публикация «Выбранных мест» принесла ему много личных огорчений, основные положения этой книги стали основой будущего духовного реализма, по сути — своего рода манифестом. Последующие годы жизни писателя явились годами борьбы за его утверждение и уточнение, и Оптиная пустынь послужила ему духовной опорой в созидании фундамента будущей «святой» (определение Т. Манна) русской литературы, признанной сегодня и в качестве мировой.

Алексеев А. А. Истоки духовного реализма в русской классической литературе // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы поэтики и аксиологии) : сб. науч. ст. Екатеринбург, 2007.

Богданов Д. П. Оптиная пустынь и паломничество в нее русских писателей // Ист. вестн. 1910. № 10.

Борисов В. Оптиная пустынь // Наше наследие. М., 1988. № 10.

Варсонофий Оптинский, прп. Беседы. Келейные записки. Духовные стихотворения. Воспоминания. Письма. «Венок на могилу Батюшки». Козельск, 2005.

Варсонофий Оптинский, прп. Духовное наследие / Свято-Троицкая Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 2004.

Воропаев В. А. Николай Васильевич Гоголь : опыт духовной биографии // Гоголь Н. В. Нужно любить Россию. О вере и Государстве Российском. СПб., 2007.

Воропаев В. Гоголь и Оптиная пустынь // Лит. в shk. 2009. № 2.

Дионисий Ареопазит. О церковной иерархии [1, 3] // Писания Святых Отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. СПб., 1855.

Игнатий (Брянчанинов), свт. Письмо по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» // Н. В. Гоголь и православие / сост. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева; вступ. ст. и примеч. И. А. Виноградова. М., 2004.

Концевич И. М. Оптиная пустынь и ее время. Минск, 2006.

Котельников В. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М., 2002.

Криволапов В. Н. Оптиная пустынь: ее герои и тысячелетние традиции // Прометей : Ист.-биограф. альм. М., 1990. (Жизнь замечательных людей, т. 16: Тысячелетие русской книжности / сост. Е. Бондарева).

Матвеев П. Гоголь в Оптиной пустыни // Рус. старина. 1903. № 2.

Н. В. Гоголь, И. В. Киреевский, Ф. М. Достоевский и К. Н. Леонтьев перед старцами Оптиной пустыни. Б. м., 1911.

Павлова Н. А. Пасха красная : о трех Оптинских новомучениках, убиенных на Пасху 1993 года. М., 2007.

Павлович Н. А. Оптиная пустынь. Почему туда ездили великие? // Прометей. 1980. № 12.

Солоухин В. Время собирать камни // Письма из Русского музея и другие очерки. М., 1990.

2. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

2.1. Традиция «фантастического реализма»: Пушкин — Гоголь — Достоевский *

Гоголь — признанный художник-фантаст. Но концепция фантастического серьезно эволюционирует в творчестве писателя. Подводя итог размышлениям о природе и эволюции фантастического у Гоголя, исследователь Ю. В. Манн отмечал отход фантастики в стиль, сочетание форм прямой и завуалированной фантастики «с психологически мотивированным, “правильным”, нефантастическим ходом действия», что, собственно говоря, и «составляет одно из притягательных и таинственных свойств гоголевского творчества» [Манн, с. 128]. По сути, обозначенное явление может быть описано известным термином «фантастический реализм». Но для того чтобы объяснить генезис и терминологический смысл этого исходного понятия, предстоит сблизить как минимум три имени русских писателей-классиков, вынесенных нами в название, а именно Пушкина, Гоголя и Достоевского.

Почему именно этих авторов? Пушкин и Гоголь, пожалуй, первыми в отечественной литературе (и в полном объеме, что не менее важно) восприняли уроки непревзойденного в Европе романтика-

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО — СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

фантаста Э. Т. А. Гофмана. Достоевский — гениальный ученик Пушкина и Гоголя — подверг критической рефлексии саму проблему фантастического и уже напрямую вывел к понятию «фантастического реализма».

Когда же появляется у Достоевского понятие «фантастическое» и каким смыслом при этом оно наполняется? Естественно, что уже начиная с «Двойника» за Достоевским закрепилась репутация загадочного фантаста, последователя Гоголя — Гофмана. В этом отношении показательно признание писателя из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», запечатлевшее одно из воспринятых им фантастических «видений на Неве однажды в зимний январский вечер», которое обычно возводится исследователями к зиме 1844 г. Правда, и здесь следует различать два момента: с одной стороны, содержательную часть видения, а с другой — его описательную часть, в том числе и концептуально-терминологическое оформление, относящееся уже к более позднему времени: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он все хохотал и все хохотал!» [Достоевский, т. 19, с. 71]¹. За фигурой гримасничающего кукловода с застывшей маской смеха, механически передергивающего какие-то нитки и пружинки, вполне определенно узнаются Гофман и его российский аналог — Гоголь. Мистическая атмосфера некоего ужаса, тайны и фатализма, веющая от выписанной Достоевским картины-видения, получает свое объяснение в контексте мировоззрения позднего европейского романтизма, смыкающегося с манихейской картиной мира (о чем чуть позднее).

Однако, с нашей точки зрения, именно отправным моментом в оригинальном понимании «фантастического» у Достоевского мо-

¹ Далее все цитаты из Достоевского приводятся по этому изданию с указанием в скобках соответствующего тома (в отдельных случаях также книги) и страницы.

жет считаться знаменитый пролог к его «великому пятикнижию» — «Записки из подполья» (1864)². Примечательно, что в новом понимании фантастического Достоевский полемически отталкивался от просветительских воззрений Н. Г. Чернышевского, высказанных в романе «Что делать?» Это касается прежде всего понятий «новые люди» и «особенный человек», образа «хрустального дворца» и утопических снов. Так, во втором сне Веры Павловны, выполненном с опорой на евангельскую притчу о сеятеле, обращает на себя внимание авторское размышление о двух видах антропологического материала — «грязи реальной жизни», здоровой и производительной, и «фантастической грязи». «А без движения нет жизни, то есть реальности, потому это грязь фантастическая, то есть гнилая». По мысли Чернышевского, «фантастическая грязь» не признает дренажной системы, а потому «на ней не может быть хорошей растительности» [Чернышевский, с. 123, 124]. Достоевский спорит с таким квазинаучным, предельно рационалистическим пониманием «фантастического». В «Записках из подполья» устами своего героя, подпольного парадоксалиста, Достоевский, пожалуй, впервые в откровенно экзистенциальном модусе противопоставит наивно-просветительскому взгляду на природу человека как на удовлетворение только рассудочной способности — фантастические мечты о «всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями». По Достоевскому, человек способен «ко всему этому положительному благоразумию примешать свой пагубный фантастический элемент», «свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость... чтоб самому себе подтвердить... что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши» [т. 5, с. 115—117]. Таким образом, арифметике (просветительскому взгляду на природу человека) противопоставляется натура: антропологический материал не укладывается в прокрустово ложе точного математического расчета. Тенденции Чернышевского — «выходу из подвала» в мир новых людей, или куль-

² С точки зрения В. Н. Захарова, своеобразным рубежом в творчестве Достоевского выступает 1865-й год: если до этой даты доминировала условная фантастика, то после нее писателем были установлены пределы и признаны конкретные правила фантастического в искусстве [см.: Захаров, с. 55].

тивируемой посредством дренажной системы здоровой почвы, — Достоевский противопоставит обратную тенденцию — назад «в подполье, сырое и затхлое», т. е. в мир «фантастической грязи».

Интересно, что в романе «Преступление и наказание» фантастической называется именно статья Раскольникова («Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое» [т. 6, с. 348]), а самым откровенным защитником «фантастического элемента» выступает герой Свидригайлов, в представлениях которого даже «у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой» [Там же, с. 369]. Что же тогда говорить о «русских людях вообще», которые «широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному» [Там же, с. 378]? Даже ужасный кошмар предсмертного сна Свидригайлова, по мнению автора, мотивируется «какой-то упорной фантастической наклонностью и желанием» самого героя. Но это, если так можно выразиться, негативный аспект интересующего нас концепта «фантастическое». Однако применительно к «фантастическому реализму» Достоевского существенно важным аспектом концептообразования выступает еще один — ценностно-позитивный.

Заметим, что размышления Достоевского о «фантастическом» всякий раз связываются с представлением о «реализме в высшем смысле», или таком реализме, который не ограничивается только верностью фактам и эмпирическим содержанием, но прямо предполагает авторский субъективизм, систему ценностей, идеал самого художника. В таком случае фантазия — это уже не мечта, а сверхреальное или символическое пророчество, как, например, в следующем парадоксальном заявлении Достоевского: «А мы нашим идеализмом пророчили даже факты» [т. 28, кн. 2, с. 329]. Специально изучавший этот вопрос исследователь Карен Степанян в конце концов приходит к выводу о том, что «слова «фантазия», «фантастический» употребляются Достоевским для обозначения духовных реалий, закрытых для правильного видения и понимания сознанием атеистическим, греховным или замутненным всяческими мистическими измышлениями» [Степанян, с. 36]. В качестве подтвержде-

дения данного тезиса приведем лишь два характерных признания писателя: «Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное, видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое» [т. 23, с. 144]; «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп» [т. 13, с. 115].

Парадоксально, но факт: сам Достоевский никогда не употреблял выражения «фантастический реализм», но контекст его многочисленных высказываний неизбежно связывает, даже более того, постоянно сопоставляет и соподчиняет такие понятия, как «фантастическое» и «реальное». Об этом свидетельствует, между прочим, и специальная литературно-критическая статья писателя, посвященная фантастическим рассказам Э. А. По. В 1861 г. в своем журнале «Время» Достоевский помещает три рассказа американского писателя («Сердце-обличитель», «Черный кот» и «Черт в ратуше») с соответствующим предисловием, в котором окончательно переводит По из разряда занимательных беллетристов в категорию авторов, уже во многом предвосхищающих психологические открытия так называемого «фантастического реализма». В своей статье Достоевский пишет: «Эдгар Поэ только допускает внешнюю возможность неестественного события... и, допустив это событие, во всем остальном совершенно верен действительности» [т. 19, с. 88]; «... в повестях Поэ вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти совсем невозможно или еще никогда не случалось на свете» [Там же, с. 89]. Иными словами, описание подобных «неестественных событий» в произведениях По «так подробно, так точно, наполнено такими неожиданными, случайными фактами», что производит эффект полнейшей достоверности, совершеннейшей реальности.

В таком понимании «фантастического реализма» убеждает и генеральный разбор Достоевским «Пиковой дамы» Пушкина. Этот

критический разбор хорошо известен, но в силу особой важности для уяснения интересующей нас темы приведем его полностью:

... Фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И Вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. <... > Вот это искусство! [т. 30, кн. 1, с. 192].

В связи с приведенной цитатой обращают на себя внимание как минимум два момента: первый из них касается иерархии фантастического (его онтологический статус), второй — специфически рецептивного эффекта, конституирующего особый вид фантастического.

Разберемся сначала с первым моментом. Пушкин для Достоевского — реалист, «каких еще не бывало у нас» [т. 26, с. 214]. Но в чем это особое качество пушкинского реализма? Вот ряд показательных цитат из работ Достоевского-критика: «Явления бывают, но мы чувствуем, что осмыслить их не можем — все фантастическое остается неразрешенным» [т. 23, с. 190]; «В действительность вглядывается поэт, а другой ничего не увидит. Родоначальник всего Пушкин. Фантастическое: Германн, Дон Жуан, Медный всадник. <...> Не матерьялизм ли задавил фантастическую душу?» [Там же, с. 191]; «Реализм есть фигура Германа (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак» [т. 24, с. 248].

Говоря об иерархической структуре фантастического, следует заметить, что это многослойный феномен, охватывающий целый комплекс литературных условностей, достаточно широкий спектр смещений и нарушений законов объективного мира. Серьезно дифференцируется фантастика и по жанровому признаку: например, фантастика учительных и аллегорических жанров, авантюрно-философская фантастика, научная фантастика...

Как особый литературоведческий термин «фантастика» зачастую покрывает целый комплекс смежных понятий, таких как «таинственное», «странное», «абсурдное», «чудесное», «мистическое», «религиозное», «мифологическое», «магическое» и т. п. Уже в разборе пушкинской «Пиковой дамы» Достоевский, как мы видели, приоткрывал три слоя фантастического: во-первых, социально-бытовой срез, или полное соприкосновение с реальным миром; во-вторых, психоаналитический аспект (состояние души человека, в случае с Германном его видение, причем именно видение, вышедшее из природы героя, а не привидение); наконец, в-третьих, аспект собственно мистический (соприкосновение Германа «с другим миром, злых и враждебных человечеству духов»). Злоупотребление лишь низшими уровнями фантастического вызывает у Достоевского вполне понятное обвинение в «материальной фантастичности»: между прочим, данное обвинение касается и Э. По (о критериях данной оценки чуть позднее). Столь же несовершенно, с точки зрения русского писателя-критика, и обратное явление, когда высшие уровни фантастического отрываются от реально-бытовой основы, получая при этом излишне абстрактный и умозрительный характер³.

Второй момент, который мы обозначили как рецептивный, конституирует особый вид фантастического⁴. В качестве важнейшего фактора подобной «завуалированной» фантастики современный исследователь отмечает «колебание, испытываемое человеком, ко-

³ Не это ли составляло предмет иронической беседы Пушкина с В. Ленцем? Данный разговор записан собеседником Пушкина и датируется ноябрем 1833 г.: «Пушкин только и говорил, что про Гофмана... <...> Наш разговор был оживлен и продолжался долго... "Одоевский пишет тоже фантастические пьесы", — сказал Пушкин с неподражаемым сарказмом в тоне. Я возразил совершенно невинно: "Sa pensée malheureusement n'a pas de sexe" [К несчастью, мысль его не имеет пола], и Пушкин неожиданно показал мне весь ряд своих прекрасных зубов...» [цит. по: Разговоры Пушкина, с. 204—205].

⁴ В типологии Ю. В. Манна данный тип фантастического носит название «завуалированной (неявной) фантастики». Суть его сводится исследователем к «параллелизму фантастического и реального», к «возможности двоякого ("фантастического" и "реального") прочтения, что не только не исключает, но предполагает вхождение фантастических деталей в реальный план» [Манн, с. 61, 65].

тому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным. <...> Если имеет место необычный феномен, его можно объяснить двояко — естественными или сверхъестественными причинами. Колебания в выборе объяснения и создают эффект фантастического» [Тодоров, с. 18]. Но не об этом ли, причем самым определенным образом, уже было сказано в разборе Достоевским «Пиковой дамы»?

Остановимся лишь на одном примере «странного сближения» пушкинской повести и романа Достоевского «Преступление и наказание». Так, в экспозиционной части «Пиковой дамы», как бы предваряя таинственную историю Германна, сразу же после рассказа Томского о старой графине и тайне трех карт, происходит примечательный обмен репликами:

- Случай! — сказал один из гостей.
- Сказка! — заметил Германн.
- Может статься, порошковые карты? — подхватил третий.
- Не думаю, — отвечал важно Томский [Пушкин, с. 212].

Параллельной сценой из романа «Преступление и наказание» может считаться разговор Раскольникова со Свидригайловым, кстати говоря, главным идеологом «фантастического элемента» в романе.

— Я к вам шел и вас отыскивал, — начал Раскольников, — но почему теперь я вдруг поворотил на -ский проспект с Сенной! Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу. Я поворачиваю с Сенной направо. Да и дорога к вам не сюда. Только поворотил, вот и вы! Это странно!

- Зачем же вы прямо не скажете: это чудо!
- Потому что это, может быть, только случай.
- Ведь какая складка у всего этого народа! — захохотал Свидригайлов, — не сознается, хоть бы даже внутри и верил чуду! Ведь уж сами говорите, что «может быть» только случай... [т. 6, с. 356].

Приведенные примеры убеждают в том, что конститутивный признак «завуалированной фантастики» заключается в постоянных сомнениях в модусе героя (и соответственно стратегии читательского восприятия), что выражается в допущении одновременно двух

«траекторий правдоподобия», а именно естественного и сверхъестественного, или, иначе говоря, «случая» и «чуда».

Фантастическое у русских писателей (и Достоевский здесь особенно показательная фигура) закономерно сближается с понятием чудесного⁵. Важность данной категории в системе эстетических воззрений художника определяется прежде всего антипросветительским, антипозитивистским характером его мировоззрения, признанием мистической природы человека, корни которой, как оказывается на поверку, залегают «не здесь, а в мирах иных» [т. 14, с. 290], в области трансцендентного.

И здесь мы выходим еще на один важнейший аспект фантастического — на параметры его ценностно-мировоззренческой природы, не в последнюю очередь определяемой национальной и конфессиональной принадлежностью самого автора. Не случайно в предисловии «Три рассказа Эдгара Поэ» Достоевский, отдавая должное американскому писателю как психологу и фантасту, в то же время сравнение с Гофманом заключает в пользу последнего. А мотивирует свою оценку Достоевский следующим образом: «В Поэ если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если бы только можно было так выразиться. Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях» [т. 19, с. 89].

Наглядно это проявляется, например, в рассказе Э. По «Похищенное письмо», который может быть назван даже не собственно фантастическим, а скорее детективным рассказом, но с ощутимым «налетом» тайны⁶. Из королевских покоев некий министр Д. похи-

⁵ Говоря о фантастическом, Ц. Тодоров специально подчеркивал, что это «не автономный жанр, а граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» [Тодоров, с. 30]. Исследователь даже пытался с грамматической точки зрения отграничить семантическую сферу фантастического от области чудесного и необычного: «... Категория чудесного соответствует неизвестному, невиданному до сих пор феномену, который должен произойти, т. е. будущему; в случае необычного необъяснимые факты сводятся к уже известным, имеющемуся опыту, т. е. к прошлому. Что же касается фантастического, то, очевидным образом, характерные для него колебания могут иметь место только в настоящем» [Там же, с. 31].

⁶ Почти все новеллы Э. По исследователь Ц. Тодоров относит к жанру необычного, а в самом американском писателе усматривает родоначальника будущего «детективного романа с тайной» [Там же, с. 36].

щает важное письмо, компрометирующее «честь одной особы чрезвычайно высокого рода». Все усилия префекта парижской полиции мосье Г. оказываются тщетными. Тогда в дело включается Огюст Дюпен, друг самого рассказчика, от лица которого и ведется повествование. У Дюпена свой аналитический метод (сродни дедуктивному методу Шерлока Холмса), который он называет «отождествлением своего интеллекта с интеллектом противника», или аналогией материального мира миру духовному. Исходя из этого метода причину поражения префекта полиции следует искать в том, что он предположил, будто министр — глупец, ибо он приобрел известность как поэт; между тем выясняется, что министр еще и математик, известный своим ученым трудом о дифференциальном исчислении. «Он и то и другое», — признается Дюпен, что само по себе уже таит разгадку. Ибо адекватной тайне самой жизни оказывается не односторонняя позиция поэта или математика, а именно совмещенная позиция «и поэта и математика». Это, в свою очередь, приводит к парадоксу, когда тайна становится «необычайно проста и очевидна»: «чтобы спрятать письмо, — объясняет Дюпен, — министр прибегнул к простому и остроумному способу — он отказался от всяких попыток его спрятать» [По, с. 563, 564]. В свете данной загадки становится понятной и расстановка героев в сюжете рассказа: префект полиции (математик), рассказчик (поэт) и Дюпен (поэт и математик одновременно). Математический расчет, лежащий в основе разъяснения данной странной истории, производит впечатление именно позитивно выстроенной, математически расчисленной, материальной фантастичности.

Однако в материальном полюсу фантастичности противостоит другая крайность, заключенная в предельной, ничем не ограниченной мистичности. Как известно, В. М. Жирмунский определял романтизм как своеобразную, исторически сложившуюся форму развития мистического сознания [Жирмунский, с. 6]. Но соотношение религии и мистики, ортодоксально-религиозного и еретического в романтизме — это отдельная проблема, нуждающаяся в специальном изучении. По мнению Ф. П. Федорова, автора обобщающей работы по поэтике немецкого романтизма, «... история романтизма есть история исчерпания духовных, волевых способов

и методов построения идеального мира, построения бесконечного, есть история катастрофы духа». И связано это во многом с тем, что «с точки зрения канонического христианства поздний романтизм демонстрирует не христианскую, а еретическую, именно манихейскую картину мира, согласно которой Бог и Сатана равновелики как субстанции» [Федоров, с. 99, 101]. Смещение сфер сакрального и inferнального, Божественного и дьявольского, неразличение духовных оттенков «миров иных» — печальный итог европейского и американского романтизма. Под обаяние европейских «цветов зла», как известно, подпадут и многие русские художники-символисты, с трудом проводившие грань между ортодоксальной религиозностью и мистикой, а также между различными конфессиональными вариантами религиозной духовности⁷.

Приведем в этой связи мнение известного эксперта, высказанное по поводу классической книги У. Джеймса «Многообразие религиозного опыта»: «Стремление вступить в прямой контакт со сверхъестественным и составляет по существу психологическую основу мистики. В этом смысле мистика древнее религии. Она составляет базу почти всех без исключения религий... <...> Мистика — это религия в ее наиболее напряженной и живой стадии. <...> Не всякий религиозный опыт можно оценивать как мистический. Чтобы считаться таковым, он, по-видимому, должен обладать определенной интенсивностью, напряженностью, чтобы сделать возможной непосредственную интерпретацию его как встречи с полноценной духовной реальностью» [Гуревич, с. 414, 423]. Однако, если допустить, что не всякий религиозный опыт мистичен, не следует ли признать и обратное, что не всякая мистика религиозна? Очень выразительное высказывание на сей счет содержится в за-

⁷ Культивируемое романтизмом (и символизмом) обращение к сфере духовного, казалось бы, подтверждает полноту внутренней жизни личности (ее глубинного, метафизического, а не эмпирического слоя), целостность творческого самоопределения художника. Но сложность здесь заключается в том, что «есть светлая духовность, возводящая нас "горе", но есть и темная духовность (уходящая от Бога и уводящая от Него). Не только есть злые духи, но и человек, когда грешит, живет все же духовно (да и самое понятие греха предполагает наличие духовной стороны в человеке)» [Зеньковский, с. 124].

писной книжке А. Блока (заметка «Религия и мистика», январь 1906): «Мистика проявляется наиболее в экстазе... Религия чужда экстазу (мы должны спать и есть и читать и гулять религиозно): она есть союз с людьми против мира как косности... <...> Из мистики вытекает истерия, разврат, эстетизм. *Но религия может освящать и мистику*. Краеугольный камень религии — Бог, мистики — тайна. Мистика требует экстаза. Экстаз есть уединение. Экстаз не религиозен. Мистики любят быть поэтами, художниками. Религиозные люди не любят, они разделяют себя и свое ремесло (искусство)» [цит. по: Мочульский, с. 80—81].

В свете заявленной темы — мистического предела фантастического — особый интерес представляет сравнение концепций «фантастического реализма» у Гоголя и Достоевского.

По точному замечанию Ю. В. Манна, «Гоголь в концепции фантастики исходит из представления о двух противоположных началах: добра и зла, божеского и дьявольского, но собственно доброй фантастики его творчество не знает... <...> Гоголевская фантастика — это в основном фантастика злого» [Манн, с. 78]. В этой связи остановимся на одном специфически «нарратологическом» сюжете. Проследим ту роль, которую играет в произведениях Гоголя ценностная биполярность двух дискурсивных практик — соответственно обращения (в акте номинации) к сферам сакрального и инфернального. Покажем это на конкретных примерах из «Записок сумасшедшего» и новеллы «Нос», несмотря на то, что оба эти произведения, казалось бы, относятся к форме «нефантастической фантастики» (терминология Ю. В. Манна).

В первой повести (необходимо учитывать оригинальную форму повествования *Ich-Erzählung*) дискурс сакрального маркирует тему Страшного суда или смертельной гибели в речи героя: «Господи Боже мой (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — О. З.), да скорее Страшный Суд придет»; «Господи Боже мой! пропал я, пропал совсем» [т. 3, с. 148, 149]⁸. С помощью обращения к именам-сакронимам герой, как правило, передает предельную сте-

⁸ Далее все ссылки на 3-й том собрания сочинений Н. В. Гоголя даются с указанием в тексте соответствующей страницы.

пень восхищения или удивления, но обращает на себя внимание следующее обстоятельство — упоминание сакронимов в дискредитирующем (или профанирующем) их контексте: «С в я т и т е л и, как она была одета!», «С в я т ы е, какой платок! тончайший, батистовый — амбра, совершенная амбра! так и дышит от него генеральством!» [151], «Господи Боже! Какую бы вы ералашь подняли...» [160]. Многократное использование имени Бога закрепляется в целой серии идиоматических выражений (типа *ей-Богу*, *Бог даст*), но осуществляется это опять-таки всуе, в профанирующем контексте или в странном до неразборчивости совмещении со сферой демонического, inferнального: «А как взглянула: солнце, е й - Б о г у, солнце! <...> Да, черт возьми, как-то язык не поворотился...» [149]. Показателен пример контрастного использования сакрального и inferнального топосов в смежных дневниковых записях героя (от 11 и 12 ноября): «Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет» [153] — «Я терпеть не люблю капусты, запах которой валит из всех мелочных лавок в Мещанской; к тому же из-под ворот каждого дома несет такой ад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть» [154]. Наконец, примечательно, что именно с записи от 12 ноября, во многом переломной в идейной структуре повести, inferнальный «сюжет» начинает стремительно доминировать, при этом полностью вытесняя дискурс сакрального. Приведем лишь самый каданс записи от 13 ноября: «Черт возьми! я не могу более читать... Все или камер-юнкер, или генерал. <...> Черт побери! Желал бы я сам сделаться генералом... Черт побери. Досадно! Я изорвал в клочки письма глупой собачонки» [158].

В новелле «Нос» также показательны примеры почти мгновенных (и потому, кажется, немотивированных) переходов от молитвенного слова к чертыханию. «“Ну, слава Богу, никого нет, — произнес он [Ковалев], — теперь можно поглядеть”. Он робко подошел к зеркалу и взглянул. “Черт знает что, какая дрянь! — произнес он, плюнувши. — Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!...”» [42]; «Боже мой! Боже мой! За что такое несчастье? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек —

черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин, — просто возьми да и вышвырни за окошко!» [51]. Как видим, на протяжении почти всего рассказа упоминание черта связано с осложнением участи главного героя. Однако в финале «Носа» появляется еще один контекст словоупотребления, который иначе как авторской иронией и «хорошим юмором» самого героя объяснить невозможно: «“Хорошо, черт побери!” — сказал сам себе майор и щелкнул пальцами» [58]; «“Хорошо, хорошо, черт побери!” — подумал про себя Ковалев» [59].

Это неразличение сфер сакрального и профанного, более того, даже сакрального и откровенно демонического — показательная черта дискурсивной практики героев Гоголя⁹, свидетельствующая о глобальном состоянии мира, подвергнувшегося апостасии¹⁰. Отмеченную еще Н. Бердяевым особенность Гоголя-художника — предвосхищение авангардисткой практики «кубистического расчленения человека» [Бердяев, с. 79] — следует объяснять именно таким, утратившим свою целостность, апостасийным состоянием мира и человека.

Не случайно за всем этим причудливым «обращением» и «овеществлением», «отчуждением» человеческой сущности (и «Нос» только подтверждает указанный метасюжет гоголевского творчества), согласно мистической интуиции писателя, стоит черт: «Черт хотел подшутить надо мною!» [48]; «Это просто черт знает что!» [54]; «Только черт разберет это!» [56]. В конечном счете, именно чертовщина у Гоголя объявляется единственной «объясняющей» силой данного странного «происшествия».

У Достоевского, напротив, фантастическое — это по преимуществу фантастика провиденциальных сил, Божественно-доброего начала. Вот что пишет об этом К. А. Степанян: «“Реализм в выс-

⁹ О путанице Божественного и бесовского, проходящей через весь текст «Вия», см.: [Фомичев, с. 441—446]. Об этом же приеме «завуалированной фантастики» у Гоголя более подробно речь пойдет в следующем подразделе.

¹⁰ Апостасия — богословский термин, выражающий идею отступничества, отхода от догматов, основных положений вероучения (см. об этом также в подп. 1.5).

шем смысле» не вмещал онтологического бытия сатаны — и, думается, не случайно, ибо здесь реально был Бог» [Степанян, с. 63]¹¹. В этом плане «фантастическое» освобождается от мистического ужаса манихейской картины мира и уже напрямую смыкается с категорией «чудесного», причем (что особенно важно) в ее канонической православно-религиозной трактовке.

Так, огромную роль категория чудесного начинает играть уже в первом романе «великого пятикнижия» — «Преступлении и наказании». Это объясняет, почему это «самый простой роман Достоевского, точно иллюстрация к простому рассказу Патерика» [Фудель, с. 379]. Достаточно вспомнить лишь сцену на Николаевском мосту, когда после жестокого обхождения толпы Раскольников неожиданно получает милостыню: «...Вдруг он почувствовал, что кто-то сует ему в руку деньги. Он посмотрел: пожилая купчиха, в головке и козловых башмаках, и с нею девушка, в шляпке и с зеленым зонтиком, вероятно дочь. “Прими, батюшка, ради Христа”. Он взял, и они прошли мимо. Денег двугривенный» [т. 6, с. 89]. Герой стоит на мосту с зажатым в руке двугривенным, и его взору открывается «действительно великолепная перспектива»: небо «без малейшего облачка», «вода почти голубая, что на Неве так редко бывает», сияющий купол Исаакиевского собора. Но перспектива эта не только природного свойства. Именно «отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни» (имеется в виду часовня Св. Николая Чудотворца), становится возможным грядущее возрождение Раскольникова, его соборное единство с христианским миром. И несмотря на то, что герой совершает пока негативный выбор («Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» [Там же, с. 89, 90]), символический смысл сцены, как мы понимаем, состоит в другом — в утверждении принципиальной антииндивидуалисти-

¹¹ С точки зрения данного исследователя, каждый роман Достоевского представляет собой чаще всего незримое, но порой и открытое «явление Христа, несущего людям Благоую Весть о спасении», причем подобное явление Христа принципиально «отличается от явления божества или (мифологического) героя» [Степанян, с. 18, 20].

ческой природы человека. Исповедуемая Достоевским философия провиденциализма приводит к тому, что совершенное Раскольниковым преступление оборачивается в романе настоящей Голгофой, о чем свидетельствуют, между прочим, и слова Порфирия Петровича: «Вас, может, Бог на этом и ждал. <...> Еще Бога, может, надо благодарить; почем вы знаете: может, вас Бог для чего и бережет» [т. 6, с. 351].

Показательна также символическая параллель рассмотренной выше сцене: перед тем, как покаяться в совершенном преступлении, а значит, и соединиться с христианским человечеством, Раскольников, опять-таки проходя через мост (символический образ соединения, связи!) на Сенную, подает милостыню нищей бабе с ребенком.

«Баба с ребенком просит милостыню, любопытно, что она считает меня счастливее себя. А что, вот бы и подать для курьезу. Ба, пятак уцелел в кармане, откуда? На, на... возьми, матушка!»

— Сохрани тебя Бог! — послышался плачевный голос нищей [Там же, с. 405].

И пусть милостыня подается Раскольниковым «из курьезу» и попытка покаяния героя не получает должного эффекта. Но в эпилоге романа, после символического сна о трихинах, на наших глазах разворачивается процесс духовного возрождения Раскольникова, или, говоря словами автора, «восстановление погибшего человека». И сопровождается это поистине великолепной перспективой, открывающейся с высокого берега Иртыша, что опять-таки заставляет вспомнить уже известную сцену на Николаевском мосту:

С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его [Там же, с. 421].

Указание на святого старца Авраама, отца верующих, здесь не случайно. Равно как и появление Сони («Вдруг подле него очутилась Соня»): «На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый

платок» (зеленый цвет, как известно, символизирует жизнь и надежду). И наконец, эксплицитное выражение темы любви: «В глазах ее [Сони] засветилось бесконечное счастье: она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута... <...> Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [т. 6, с. 421]. Так в символической структуре романа реализуется известная триада апостола Павла: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13 : 13).

Чудо воскресения, таким образом, состоялось. Та буквальная вера в воскресение Лазаря, которую так дотошно испытывал у Раскольникова дознаватель Порфирий Петрович, наконец получает свое художественное воплощение в сюжетной структуре романа Достоевского. Она-то и составляет основу так называемого фантастического реализма, основная цель которого именно в том, чтобы фантастическое сделать реальным [Степанян, с. 39]. Но при этом принципиально важно иметь в виду следующее: фантастическое у Достоевского не сводится лишь к психологическому казусу, равно как не ограничивается и символическим содержанием. Оно утверждает одинаковую подлинность, поддерживает духовное единство двух реальностей — земного (человеческого) существования и Божественного (трансцендентного) бытия.

Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993.

Гуревич П. С. [Послесловие] // Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. М., 1993.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972—1990.

Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.

Захаров В. Н. Фантастическое // Достоевский : эстетика и поэтика : словарь-справочник. Челябинск, 1997.

Зеньковский В., прот. Принципы православной антропологии // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси : сборник. М., 1991.

Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988.

Мочульский К. В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М., 1997.

По Э. А. Полное собрание рассказов. М., 1970.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. 4-е изд. Т. 6. Л., 1978.

Разговоры Пушкина. Репринт. воспроизв. изд. 1929 г. М., 1991.

Степанян К. А. «Сознать и сказать» : «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.

Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма. М., 2004.

Фамичев С. А. Повесть Н. В. Гоголя «Вий» (заметки комментатора) // Новые безделки : сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995.

Фудель С. И. Наследство Достоевского // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси : сборник. М., 1991.

Чернышевский Н. Г. Что делать? : Из рассказов о новых людях. Л., 1975.

2.2. Техника «завуалированной фантастики» в произведениях Гоголя

Наше восприятие фантастического связано с отношением к его сути, т. е. к степени реальности изображаемого. В пьесе Б. Шоу «Назад к Мафусаилу» один из персонажей (Змея) утверждает, что чудо — это то, что невозможно и, тем не менее, возможно, что не может произойти и, тем не менее, происходит [см.: Шоу]. Фантастическое в литературе определяется как противоположность существующему. Однако при всей своей очевидности эта противоположность изменчива: в искусстве происходит постоянное переосмысление связи действительного и ирреального. Н. В. Гоголь в своих произведениях показывает, как сквозь фантастическое начинает мерцать реальное и подлинное, и наоборот.

В гоголевских произведениях, согласно концепции Ю. В. Манна, имеет место и фантастика как таковая, когда сверхъестественные силы открыто вступают в действие (например, черти, ведьмы и русалки в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»), и «нефантастическая фантастика» [Манн, 1996, с. 94], характеризующаяся в плане изображения иррациональным, алогичным, странно-необычным, а также «завуалированная (неявная) фантастика» [Там же, с. 65], когда вместо прямого участия сверхъестественных сил происходят странные совпадения, случайности. Причем после повести «Нос» в творчестве Гоголя непосредственно фантастика практически ис-

чезает, приобретая совершенно иное качество: «из художественного мира полностью исключался носитель фантастики (т. е. образы inferнальных сил, а также лиц, подпавших под их влияние), исключалось и само фантастическое событие... и вместо этого по тексту рассредоточивалась широкая сеть алогичных форм на уровне характерологии, сюжета, оформления авторской и прямой речи, описания пейзажа и среды и т. д.» [Манн, 2008, с. 684].

Даже там, где наличествуют явные фантастические сюжеты и персонажи, Гоголь реализует приемы «неявной» и «нефантастической» фантастики. Так, семантика имени героя «Портрета» Чарткова (< Черткова) также «включает в себя ассоциации с носителем ирреальной силы, с чертом» [Манн, 1996, с. 369]¹. Купивший колдовской портрет художник неоднократно чертыхается: «Черт побери, как гадко на свете!.. Досадно, черт побери!» [т. 3, 64]. И именно злополучный портрет оказался хранилищем клада, который погубил в бедном художнике талант и породил жестокую зависть к чужому искусству.

Рассмотрим основные приемы завуалированной фантастики, используемые Н. В. Гоголем.

2.2.1. Прием словесной игры с «нечистым словом»

Известно, что высказывания типа *К черту* (*Черт знает что такое*, *Черт возьми*, *Черт побери* и т. д.) употребляются в качестве междометия для «выражения сильной досады, неудовольствия» [ТСРЯ, с. 1298]. Но чертыхание является не просто калькой с французского *que diable* или *que diable t'emporte*, но и призыванием нечистой силы. Упоминание имени черта есть его призывание, что открывает злу дорогу в мир. Ю. М. Лотман в статье «Когда же чорт возьмет тебя» отмечает, что в свете двойного значения употребления чертыхания (брань в «щегольском наречии» и обращение

¹ О другой ассоциации фамилии Черткова — с чертой как границей, отделяющей творчество от механического труда, и как онтологической границей «высшего познания» — см.: [Манн, 1996, с. 369—371].

к нечистой силе) перед писателем открываются «новые возможности смысловой и семантической игры» [Лотман, с. 340].

Именем как «орудием высшего порядка» [см.: Флоренский, с. 398] можно воздействовать на жизнь. Абрам Терц указывает на то, что у Гоголя и герои, и сам автор постоянно поминают черта и тем самым «накликают беду на свою голову, как бы развязывая силы, разлитые повсюду и с произнесением “черного слова” приходящие в движение...» [Терц, с. 323]. Действительно, стоит только герою «Вия» философу Хоме Бруту помянуть имя черта, как он со своими товарищами набредает на «нечистый» хутор. «— Что за черт! — сказал философ Хома Брут, — сдавалось совершенно, как будто сейчас будет хутор. <...> — Ей-Богу! — сказал, опять остановившись, философ. — Ни чертова кулака не видно» [т. 2, с. 325]. Вызванная по имени нечистая сила приводит бурсаков к ведьме, что подтверждается ее словами: «Вот черт принес каких нежных паничей!» [Там же, с. 327].

Не случайно из троих бурсаков старуха выбирает своей жертвой именно Хому Брута, который крадет у богослова Халявы рыбу, украденную им с воза. Если богослов украл «не из какой-нибудь корысти, но единственно по привычке и, позабывши о своем карасе, уже разглядывал, что бы такое стянуть другое, не имея намерения пропустить даже изломанное колесо» [Там же], то Хома сознательно совершает кражу, несмотря на обещание, данное старухе: «И если мы что-нибудь, как-нибудь того или какое другое дело сделаем, — то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что Бог один знает (здесь и далее выделено нами. — Ю. К.)». Воровство и ложь — серьезные грехи, тем более они тяжелы в пост, о котором вспоминает сам Хома Брут: «Слушай, бабуся! — сказал философ, — теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться» [Там же, с. 328]. Совершенная кража и клятвопреступление позволяют ведьме одолеть Хому, подчинить его волю своей, так же как и греховная страсть, которая делает из другой жертвы панночки — псаря Микиты — «черт знает что», в буквальном смысле сжигает его: «...и когда пришли на конюшню, то вместо него лежала только куча золы да пустое ведро: сгорел человек; сгорел сам собою» [Там же, с. 342].

Можно отметить также, что тринадцать раз на протяжении повести чертыхается герой «Записок сумасшедшего» Аксентий Поприщин, которого сводит с ума нечистая сила. «Черт возьми, что у него лицо похоже несколько на аптекарский пузырек...» — ворчит Поприщин на начальника отделения [т. 3, с. 151]. «Черт знает что такое!» — возмущается Аксентий Иванович, читая собачью писанину [Там же, с. 155]. «В департамент не ходил... Черт с ним!» — величественно возвещает «испанский король» [Там же, с. 160]. Одолеваемый завистью, страстью к дочке директора департамента и греховным желанием чина ради него самого, Поприщин сходит с ума.

Употреблением «нечистых» слов грешит и майор Ковалев, герой «Носа». Как только он видит «вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место», то не может удержаться от упоминания черта: «Черт знает что, какая дрянь!» [Там же, с. 42]. Затем случается еще одна странная вещь: пропавший нос в обличье статского советника приезжает в церковь. Ковалев попадает в затруднительное положение — он не знает, как подойти к собственному носу: «Черт его знает, как это сделать!» [Там же, с. 43]. Никто не знает, как получилось, что с лица человека исчез нос. Не знает, как нос Ковалева попал в хлеб, цирюльник Иван Яковлевич: «Черт его знает, как это сделалось» [Там же, с. 39]. «Черт хотел подшутить надо мною!» — пытается вызвать сочувствие у чиновника из газеты Ковалев [Там же, с. 48]. Он сам признает, что «без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин» [Там же, с. 51]. Вскоре Ковалев забывает о случившейся с ним странной истории. Он пребывает «вечно в хорошем юморе», преследует «решительно всех хорошеньких дам» [Там же, с. 59] и хлопчет в департаменте о месте вице-губернатора. Радуюсь о возвращении части своей плоти (носа), Ковалев не думает о душе: «Хорошо, черт побери!.. Хорошо, хорошо, черт побери!» [Там же, с. 58—59]. Похищение носа — это своеобразное предупреждение сластолюбцу и честолобцу Ковалеву, но он этому не внимлет, мечтая о ни к чему не обязывающих романах и об ордене (майор покупает орденскую ленточку «неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена» [Там же, с. 59]).

Сама атмосфера «Ревизора» пронизана постоянным поминанием черта. Городничий Антон Антонович Сквозник-Дмухановский ругает «скверный город»: «Только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор — черт их знает откудова и нанесут всякой дряни!» [т. 4, с. 218]. «Черт побери, есть так хочется...» — тоскливо бормочет Осип [Там же, с. 220]. «Эка, черт возьми, уж и в генералы лезет», — ехидно замечает Артемий Филиппович Земляника [Там же, с. 277]. Но более всех чертыхается обладатель фамилии, которая создает «у русского уха... ощущение легкости, бездумности, болтовни, свиста тонкой тросточки...» [Набоков, с. 68], Хлестаков, что и определяет его «внутреннюю сущность духа Вечной середины» [см.: Мережковский, с. 224]. Главная сила черта заключается в притворстве, окружающие видят его не тем, что он представляет собой на самом деле. Да и разглядеть его чрезвычайно трудно. Он в толпе, он — как все, «будучи серединою, он кажется одним из двух концов — бесконечностей мира, то Сыном-Плотью, восставшим на Отца и Духа, то Отцом и Духом, восставшим на Сына-Плоть» [Там же, с. 214]. Он посредственен, но именно этим и страшен. Это парадокс зла — «чем оно мельче — тем оно больше (Чем мельче капельки ртути, тем они ядовитее)» [Димитров, с. 47]. «Я везде, везде!» [т. 4, с. 242] — восклицает Хлестаков, выдавая вездесущую и вечную личину черта.

Имя черта постоянно висит на языке «мелкого беса» Хлестакова: «Хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете, подкатить таким чертом» [Там же, с. 224]. «Да, если вы не согласитесь отдать руки Марьи Антоновны, то я черт знает что готов...» — угрожает он городничему, который, сообразив, что дело идет к тому, чтобы выдать дочку за «важного» чиновника из Петербурга, восклицает: «Что за черт! в самом деле!» [Там же, с. 267]. «С каким дьяволом породнилась!» — делится радостью о предстоящей свадьбе с женой городничий. Не случайно купцы выдумывают Хлестакову невиданный чин — «ваш высокоблагородный светлость господин финансов» [Там же, с. 259]. «Черт знает что: и чина такого нет!» — удивляется лжереvizор, о котором впоследствии скажет почтмейстер: «Ни се, ни то; черт знает что такое!» [Там же, с. 278].

Подобно демоническому ростовщику, герою гоголевского «Портрета», который выходит из рамки собственного портрета, черт в «Ревизоре» проникает через чертыхание в мир героев пьесы, становясь своеобразным «внесюжетным» персонажем. Чем, как не плутнями нечистого, можно объяснить мелочные жалобы купцов на городничего, который им же помогает обманывать на многие тысячи? Вспоминают ему взятые «штуки» сукна, именины на Антона и Онуфрия, даже горсть чернослива, который, по их же признанию, «лет уже по семи лежит в бочке, что... сиделец не будет есть» [т. 4, с. 260]. Но когда городничий напоминает купцам про свою помощь в их нечистоплотных делах («А кто тебе помог сплутовать, когда ты строил мост и написал дерева на двадцать тысяч, тогда как его и на сто рублей не было?») [Там же, с. 272]), те каются: «Лукавый попутал» [Там же, с. 273]. Влияние темных сил приводит к тому, что воры доносят на вора, опровергая народную поговорку: «у воров всегда порука». «Неестественная сила», по признанию почтмейстера, побудила его распечатать письмо Хлестакова: «Не могу, не могу! слышу, что не могу! тянет, так вот и тянет! В одном ухе так вот и слышу: “Эй, не распечатывай! пропадешь, как курица”; а в другом словно бес какой шепчет: “Распечатай, распечатай, распечатай!”» [Там же, с. 278]. Когда же письмо прочитано перед всеми и лжереvizор разоблачен, то никто не может понять, как же могла произойти подобная оказия. «Уж как это случилось, хоть убей, не могу объяснить. Точно туман какой-то ошеломил, бес попутал», — разводит руками Земляника [Там же, с. 282]. «Я, как нарочно, приказал смотрителю дать самую лучшую тройку; черт угораздил дать и вперед предписание», — сокрушается почтмейстер [Там же].

2.2.2. Мотив смеха как знак вмешательства темных сил

Природа смеха двойственна. С одной стороны, смех — это средство борьбы со злом, «зеркало, в котором зло видит себя перевернутым вверх ногами и, смеясь над собой, слабеет и перерождается, уходит в небытие» [Карасев, 1996, с. 209]. Смех — это «высший и наиболее соответствующий существу человека способ противо-

стояния злу. Это противление злу радостью, подвигающей зло к самоопределению: потому-то смех и стоит здесь на голову выше любых других чувств и интенций, во всякий момент готовых стать действием» [Карасев, 1996, с. 31—32]². С другой стороны, смех является «парадоксальным порождением зла нового, недаром же так ироничен бес в созданиях новой европейской литературы» [Дунаев, с. 98]. Не случайно «пара грех и смех “прозрачна” для христианства, устанавливающего меж ее членами твердое равенство и называющего и то и другое злом» [Там же, с. 43] (ср. народные пословицы: *Мал смех, да велик грех; В чем живет смех, в том и грех; Много смеху, да не мало и греха; Сколько смеху, столько и греха; И смех наводит на грех*).

Действительно, смех и зло родственны друг другу, являясь антитезой слезам и благу. Слезы, как знак страдания, приближают человека к горнему миру, поэтому сказано в Евангелии: «Блаженны плачущие, ибо воссмеетесь» [Лк. 6 : 21]. Радость и веселие являются наградой после смерти благочестивому христианину. Смех же в греховном мире, где был распят Христос, кажется кошунственным. Не случайно «смех и зло окончательно соединяются друг с другом и проступают в личине смеющегося дьявола, в ухмылках всех его двойников, заместителей и слуг: бесовский мир наполняется бесовским хохотом» [Дунаев, с. 44].

В гоголевских произведениях смех часто связан с происками нечистой силы. Вспомним, что на деда, героя «Пропавшей грамоты», попавшего в пекло, «несмотря на весь страх, смех напал» [т. 1, с. 84]. Герои «Сорочинской ярмарки», гости Черевика, усмехаясь, разговаривают об inferнальной красной свитке. Смехом выдает себя нечисть, обморочившая героя «Заколдованного места».

Звонкий смех прекрасной полячки приводит в остолбенение Андрия, героя «Тараса Бульбы»: «Она смеялась от всей души, и смех придавал сверкающую силу ее ослепительной красоте. Он оторопел» [т. 2, с. 230] (ср. восклицание Хомя, посмотревшего на лежащую в гробе ведьму-панночку: «Такая страшная, сверкающая красота!» [Там же, с. 345]). Околдованный волшебной красотой

² О смехе, вызванном комическим, см. также: [Бергсон].

дочери польского воеводы Андрий ночью пробирается в ее спальню и, увидев прекрасную полячку, стоит, «потупив глаза и не смея от робости пошевелить рукою» [т. 2, с. 230], снова вызвав у нее смех. Смех красавицы и вовсе отдает бурсака в ее власть: «Она от души смеялась и долго забавлялась над ним... Бурсак не мог пошевелить рукою и был связан, как в мешке, когда дочь воеводы смело подошла к нему... Она убирала его и делала с ним тысячу разных глупостей с развязностию дитяти, которою отличаются ветреные полячки» [Там же] (ср. также ситуацию, когда философ Хома оказывается во власти старухи-ведьмы: «Философ... к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались... он видел, как старуха подошла к нему, нагнула голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину... и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих») [Там же, с. 328]. Когда польский воевода уезжает из Киева, Андрий теряет из вида его прекрасную дочь. Но через некоторое время он видит ее в осажденном казаками городе. Присланная из крепости служанка приводит его к панночке, ставшей еще прекраснее: «То была прелестная, ветреная девушка, это была красавица, женщина во всей развившейся красе своей... волосы, которые прежде разносились легкими кудрями по лицу ее, теперь обратились в густую роскошную косу, часть которой была подбрана, а часть разбросалась по всей длине руки... Она потупила свои очи; прекрасными снежными полукружьями надвинулись на них веки, охраненные длинными, как стрелы, ресницами» [Там же, с. 264—265] (ср.: ведьма, околдовавшая Хому Брута, преобразается в юную красавицу: «Перед ним лежала красавица с растрепанной роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами» [Там же, с. 330]). Но если Хома бежит от сверкающей бесовской красоты, то Андрий всецело предается ей: «Царица! ... что тебе нужно, чего ты хочешь?... Скажи мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, и я исполню, я погублю себя. Погублю, погублю и погубить себя для тебя, клянусь Святым Крестом, мне так сладко...» [Там же, с. 266]. Андрий действительно губит себя, становясь предателем рода, отчизны, веры.

На пугающей силе смеха построена «Страшная месть»: колдуну «чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри

него и бил молотами по сердцу, по жилам... так страшно отдался в нем этот смех!» [т. 1, с. 160]. В «Страшной мести» осмеиваемый колдун «исключается из общности людей, между ним и ею возникает непроходимая преграда» [Манн, 1996, с. 47]. Катерина рассказывает своему мужу о колдуне: «Говорят, что он родился таким страшным... и никто из детей сызмала не хотел играть с ним... ему всё чудилось, что все смеются над ним. Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и выкаливает зубы. И на другой день находили мертвым того человека» [т. 1, с. 132]. Ужасающий смех преследует колдуна повсюду, а накануне часа расплаты случается страшное: «...вдруг конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду и — чудо, — засмеялся! белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке. Дыбом поднялись волосы на голове колдуна» [Там же, с. 158]. Даже встреча со святым схимником не приносит облегчения душе великого грешника. Напротив, лицо старца вызывает у колдуна «ассоциации с осклабляющимся мертвым черепом»: «...ты смеешься, не говори... я вижу, как раздвинулся рот твой, как белеют рядами твои старые зубы!» [Там же, с. 159], — и колдун убивает святого схимника, вместо покаяния взяв на душу еще один великий грех. А когда уже прямо перед собой видит колдун своего мстителя, то слышится самый страшный «дикий смех», рассыпающийся по горам и эхом отзывающийся в устрешенной душе великого грешника. Ю. Манн отмечает, что именно «от Божьего суда идет страшная функция осмеяния как преследования, отвержения, исключения из общности» [Манн, 1996, с. 51]. Действительно, Иван просил Бога об ужасной мести, чтобы «повеселился бы я, глядя на его муки!» [т. 1, с. 163]. Преступление Петро — омерзительное злодеяние, но так же отвратителен в своей садистской мести Иван, лишаящий Божьего милосердия целый род ни в чем не повинных людей.

Примечательно, что колдун грешен изначально, несвободен даже в своих мыслях: «Его жгло, пекло, ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море. Но не от злобы хотелось ему это сделать; нет, он сам не знал, отчего» [Там же, с. 160]. Нет вины на не имеющем возможности выбора между добром и злом,

но колдун наказан чрезвычайно жестоко. М. М. Дунаев отмечает в своей книге «Православие и русская литература», что «к Православию боговидение “Страшной мести” не имеет никакого отношения... наслаждение местью заменяет Ивану райское блаженство — и сила гоголевской изобразительности, гоголевского слова невольно заставляет читателя сочувствовать такому извращенному пониманию справедливости. Искусство начинает служить темной силе» [Дунаев, с. 101]. Поэтому так страшен смех, царящий в повести, ибо «смеющееся зло — наисильнейшее и наивыразительнейшее» [Карасев, 1996, с. 51]. Ужасающий смех посылает в мир мстительный всадник в ответ на тот злорадный сатанинский смех, каким засмеялся казак Петро, сталкивая в пропасть своего нареченного брата Ивана вместе с его малолетним сыном. И мир терпит бедствия от «Смеха-Немезиды» [Айхенвальд, с. 82]: «...и пошло от того трясение по всей земле. И много поопрокидывалось везде хат. И много задавило народу» [т. 1, с. 160].

«Дьявол в человеческом образе» Басаврюк (в первой редакции — Бисаврюк) с «бесовскою усмешкою» соблазняет Петруся, героя «Вечера накануне Ивана Купала», деньгами: «Ге-ге-ге! да как горит!.. Ге-ге-ге! да как звенит!» [Там же, с. 45]. Персонаж, в фамилии которого inferнальный компонент «бес» скрывается под нейтральным «бас», является представителем темных сил. «Дьявол!.. Давай его! на все готов!» [Там же] — поддается на уговоры демона Петрусь. Очнувшись через три дня после страшной ночи, он забыл о том, что клад добыт ценой жизни ребенка. Но именно забытое не дает покоя Петрусю, он становится все суровее и молчаливее, и только пришедшая по просьбе Пидорки колдунья пробудила в детоубийце память о страшном грехе, который он совершил: «Вдруг весь задрожал, как на плахе; волосы поднялись горою... и он засмеялся таким хохотом, что страх врезался в сердце Пидорки. “Вспомнил, вспомнил!” — закричал он в страшном веселье и, размахнувши топор, пустил им со всей силы в старуху» [Там же, с. 51]. Сатанинский смех вышедшего из оцепенения Петра звучит отголоском того самого «дьявольского хохота» [Там же, с. 47], загремевшего со всех сторон, когда происходит детоубийство. От грешника Петра остается один пепел, а Басаврюк еще долго не дает жителям ху-

тора покоя. То появится его лицо на голове жареного барана, лежащего на столе в шинке, то дедовская чарка начнет кланяться церковному старосте, то у жены его запляшет по всей хате кадка из-под теста. «Смейтесь; однако не до смеха было нашим дедам» — так устами рассказчика-дьячка Фомы Григорьевича говорит сам автор, как никто ощущающий страшную силу смеха. «...Я увидел, что со смехом надо быть очень осторожным», — пишет Гоголь в «Авторской исповеди» [т. 6, с. 214].

2.2.3. Прием нагромождения персонажей-фантомов

Важной особенностью гоголевских произведений является наличие в них большого количества «внесюжетных персонажей» [см. об этом: Фролова, с. 8], или, как мы их будем называть, *персонажей-фантомов*. Эти ирреальные, потусторонние персонажи, словно бесплотные призраки, заполняют художественное пространство гоголевских произведений. Это «случайно» упомянутые лица, которые, можно сказать, лишь слегка, пунктирно намечены в сюжете, очень часто встречаются на страницах книг Гоголя (хромой Левченко из «Ночи перед Рождеством», Дорош Тарасович Пухивочка, Евпл Анкифович, Савва Гаврилович, Аграфена Трофимовна из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и т. д.). Также к подобным персонажам можно отнести второстепенных героев, появление которых в произведении представлено автором таким образом, что у читателя не возникает сомнения, что эти иллюзорные персонажи должны сыграть важную роль в ходе развертывания сюжета. Но читатель обманывается в своих ожиданиях: оригинальность и странность произведений Гоголя заключается в том, что некоторые герои, по словам В. Набокова, так и «не материализуются» [Набоков, с. 61]. Вспомним, например, основательно заявленных в начале «Шинели» персонажей («кум, превосходнейший человек Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартирного офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова» [т. 3, с. 110]), у которых указаны фамилия, имя, отчество и соци-

альный статус, но возникшие в эпизоде крещения Башмачкина герои в дальнейшем так и не упоминаются.

Персонажи-фантомы нередко обладают искаженными, труднопроизносимыми именами, например: *Евпл Анкифович*, *Елевферий Елевфериевич*, *Евтихий Евтихиевич*. Необычность подобных имен ощущается особенно остро на фоне обыкновенных: *Николай*, *Елизавета*, *Марья* и *Перепетя* («Ревизор»). Таким образом проявляется характерная особенность гоголевской ономастики — ее звуковая семантика, когда фонетический облик имени становится важнее, чем его логическое значение.

Высокая степень концентрации сложных имен персонажей-фантомов на небольшом текстовом отрезке в произведениях Гоголя создает ощущение странности. Возьмем, к примеру, отрывок из «Мертвых душ», изобилующий подобными иллюзорными созданиями: «...Блондинка стала зевать во время рассказов нашего героя. Герой, однако же, этого не замечал, рассказывая множество приятных вещей, которые уже случилось ему произносить в подобных случаях в разных местах: именно в Симбирской губернии у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его *Аделаида* Софроновна с тремя золовками: *Марьей* Гавриловной, *Александрой* Гавриловной и *Адельгейдой* Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного в Пензенской губернии и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее *Роза* Федоровна и *Эмилия* Федоровна; в Вятской губернии у Петра *Варсонофьевича*, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславовной и двумя сводными сестрами — Софией Александровной и *Маклатурой* Александровной» [т. 5, с. 156].

Некоторые из представленных в данном фрагменте имен являются иностранными (немецкими), чтобы, по всей видимости, передать их искаженность, остранинность. В сочетании с русскими отчествами эти имена представляют собой гибриды, которые «к лицу бесформенным или еще не сформировавшимся людям» [Набоков, с. 87]. Если *Беспечный* и *Победоносный* — немного странно-

тые фамилии, то последнее среди перечисленных имен (*Маклатура Александровна*) — уже совершенно бессмысленно и безобразно.

Нагромождение сложных, искаженных имен персонажей-фантомов (имя заменяет персонаж, являя собой призрачную оболочку, лишенную содержимого) являет собой характерный прием Гоголя: «взять самую что ни на есть осмысленную упорядоченную “картину” действительности, во всем мелочном правдоподобии быта, незаметно нажать на нее и рассказать, какая “чепуха вдруг получилась”. Нарушены взаимоотношения частей, скривились линии, пошатнулись дома, деталь выросла горой, горы сплющились, перепутались планы, перспективы, люди и вещи» [Мочульский, с. 36—37].

2.2.4. Прием зеркальности (удвоения) как знака потусторонней реальности

Для гоголевских произведений также характерно изображение демонического «зазеркалья». В повестях Гоголя зеркало является средством перехода из обыденности в инфернальный мир [см. подробнее: Pease, 1989]. Так, в «Вие» Хома Брут, несущий на себе ведьму, отражается в водах «какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря», которое открывает ему свои тайны: «Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета» [т. 2, с. 329]. В «Майской ночи» зеркальная гладь пруда устанавливает контакт умерших (панночка) и живых (Левко). В «Сорочинской ярмарке» зеркало, с которым играет Параска, проявляет ее демоническую натуру: не случайно в зеркале, обклеенном красной бумагой (цвет дьявольской свитки), Параска видит перевернутый мир и себя саму в мачехином очипке.

В творчестве Гоголя часто встречаются словно зеркально удвоенные персонажи, обладающие именами, фамилиями и прозвищами, тождественными друг другу, такими как у двух рыболовов помещика Петуха — *Фома Большой* и *Фома Меньшой*, как у двух

попов в усадьбе Плюшкина — *Карп* и *Поликарп*, как у помещиков — *Харпакин* и *Трепакин*, *Перхуновский* и *Беребендовский*, *Бобчинский* и *Добчинский* и т. д.³ Кроме того, нередко герои, отличающиеся удвоением наличного имени (идентичные имя и отчество) или фамилии (двойная фамилия, образованная соединением двух простых фамилий).

Наличие в гоголевских произведениях большого числа героев, имя и отчество которых тождественны, впервые было отмечено М. С. Альтманом: «У Гоголя четыре Ивана Ивановича, четыре Петра Петровича, три Федора Федоровича, два Семена Семеновича, Акакий Акакиевич, Александр Александрович, Антон Антонович, Балтазар Балтазарович, Григорий Григорьевич, Демьян Демьянович, Евтихий Евтихиевич, Елевферий Елевфериевич, Илья Ильич, Лука Лукич, Михаил Михайлович, Николай Николаевич, Пифагор Пифагорович, Тарас Тарасович, Федосей Федосеевич» [Альтман, с. 264].

Изобилие имен, дублирующих отчества, которое наблюдается в гоголевских произведениях, призвано отметить необычность обычного. С одной стороны, в ряде семей существует традиция: давать ребенку имя, дублирующее имя отца, с другой стороны, такие гибриды имени и отчества встречаются в жизни достаточно редко. Характерно, что среди «двойных» имен Гоголя часто попадаются редкие, сложные имена: *Пифагор Пифагорович* («Коляска»), *Балтазар Балтазарович* («Женитьба»), *Евтихий Евтихиевич*, *Елевферий Елевфериевич* («Повесть о том, как поссорился...»), *Акакий Акакиевич* («Шинель»). Как отмечает Л. В. Карасев, преувеличение в произведениях Гоголя — это «конструктивный принцип»: «Гоголь прибавляет вещам объем, ему нравится вещь, перерастающая свои обычные будничные размеры» [Карасёв, 1993, с. 45]. Это замечание можно отнести и к «двойным» именам.

Большое количество «удвоенных» имен в творчестве Гоголя нередко подчеркивает пошлость носителей этих имен, причем такие персонажи в основном присутствуют в произведениях, в которых тривиальность и серость жизни губят человеческие души. Осо-

³ Об экспрессивной значимости параллелизма имен в «Мертвых душах» см.: [Кожин, 1991].

бенно таких имен много в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (*Иван Иванович Перерепенко, Демьян Демьянович, Евтихий Евтихиевич, Елевферий Елевфериевич, Тарас Тарасович, другой Иван Иванович*) и в «Мертвых душах» (*Федосей Федосеевич, Петр Петрович Самойлов, Илья Ильич, Федор Федорович Перекроев, Петр Петрович Петух, Федор Федорович Леницын, Семен Семенович Хлобуев*). Эти имена не обладают семантической яркостью, а смешиваются с себе подобными, выявляя духовную опустошенность своих владельцев, омертвление их душ.

Как заметил автор работы «Очерки по анализу творчества Гоголя» психоаналитик И. Д. Ермаков, удвоенное имя Акакия Акакиевича Башмакина предопределило судьбу своего владельца: «Новому представителю рода дали имя отца, исчерпав все раскрывшиеся в святцах возможности, и это имя, что чрезвычайно характерно, приходит в голову родительницы последним. Раз не выходит, не попадает лучшее, придется дать имя отца одного из рода безликих Башмакиных, которые несколькими строками выше обезличены автором в каламбуре с сапогами» [Ермаков, с. 250—251]. Характерно, что в «Шинели» имя отца Башмакина приходит в голову матери Акакия Акакиевича последним: «... видно, его такая судьба. Уже если так, пусть лучше будет называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий» [т. 3, с. 110]. Ю. Манн увидел в этом эпизоде «редукцию мотива родовой вины». «Крестившие Акакия Акакиевича отказались от дальнейших “поисков”, уступили “судьбе”. В сыне несчастья отца, проистекающие из неудобного имени, удвоены, как бы возведены в квадрат» [Манн, 1996, с. 457]. В небольшом эпизоде убедительно звучит «приниженное и зависимое положение отца героя повести Акакия Акакиевича, от которого сын унаследует не только имя, но и жалкую свою судьбу: дальнейшее развитие безличного существования Башмакина-отца не случайно осталось в тени, оно не удостоилось даже упоминания со стороны такого в других случаях обстоятельного автора повести» [Ермаков, с. 260]. Вместе с тем имя Акакий Акакиевич — скорее исключение из ряда обезличенных имен, дублирующих отчество.

Житийные традиции в повести «Шинель» очевидны⁴. Необходимо заметить, что житие святого Акакия было собственноручно переписано Гоголем и включено в выписки «Из книги: “Лествица, возводящая на небо”». В статье Ч. Де Лотто «Лествица “Шинели”» исследовательница делает выводы о несомненности переключки «Шинели» с «Лествицей» преподобного Иоанна Синайского и об ориентации создателя образа Акакия Акакиевича на житие св. Акакия, приведенное в «Лествице», [см.: Де Лотто]. Участь Акакия Акакиевича во многом повторяет судьбу святого Акакия: обладающий стоическим терпением человек претерпевает жестокие унижения, умирает от несправедливости и затем обретает жизнь после смерти, влияя на судьбу «зловещего старца» (значительного лица генеральского звания).

Акакия Акакиевича отличает аскетическое равнодушие к вещественным благам этого мира, он не обращает внимания ни на вкус пищи, ни на материальные неурядицы своей жизни. Он без каких бы то ни было жалоб и претензий, стоически переносит обиды и насмешки окружающих. Кроткий Акакий Акакиевич, служа в департаменте, словно творит послушание, но переписывает не сакральные тексты, а чиновничьи бумаги. Ничтожество смысла в сочетании с безграничной любовью к буквам тем более подчеркивает бесконечную стойкость смиренного переписчика, что роднит его со св. Акакием. Застенчивый и изъясняющийся по большей частью предложениями, наречиями или непонятными частицами, Акакий Акакиевич, в самом имени которого присутствует некий «налет» заикания, тем не менее наделен даром видеть в обыденности деловых бумаг целый мир. В процессе переписывания Акакий Акакиевич «возвращает буквам их Божественный сакральный смысл... что бы ни означали слова, составленные из этих букв, возвращение им их сакральной сущности уже одна из форм утверждения Божественного света» [Грекова, с. 234—235]. Шинель, которая отвлекла Акакия Акакиевича

⁴ Впервые параллель между образом Башмачкина и святым Акакием Синайским отметил голландский ученый Ф. Дриссен: [см.: Driessen]. О контаминации в образе Акакия Акакиевича Башмачкина черт св. Акакия Синайского и мученика Акакия см. также: [Ветловская].

вича от его трудов, становится искушением, соблазном, который лишает душевного спокойствия. Мечты о шинели способствуют изменению личности: «С лица и поступков его исчезли само собою сомнение, нерешительность — словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его. В голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник? Размышления об этом чуть не навели на него рассеянности. Один раз, переписывая бумагу, он чуть было не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул “ух!” и перекрестился» [т. 3, с. 120].

Переродившись, Акакий Акакиевич изменяет своему имени. Он теряет защиту от зла внешнего мира и уже не может соответствовать имени мученика, в котором присутствует семантика невинности. Приглашенный на вечер по поводу покупки новой шинели Башмачкин впервые оставил свои труды и «посибаритствовал на постели» [Там же, с. 123]. По дороге он с любопытством останавливается перед весьма фривольной картиной, изображавшей хорошенькую женщину, скидывающую с себя башмачок, обнаживши при этом ножку, и подглядывающего за ней мужчину. Как отмечает М. Вайскопф, «притягательная картинка получает пародийно-реалистический смысл, трансформируясь в дряхлую “невесту”, встречающую ограбленного героя — раздетую старуху “с башмаком на одной только ноге”... тут обыгрывается мотив “ножки” из “Вия”, причем последовательность превращений женского образа дана будто в обратном порядке — не от старухи к девушке, как там, а наоборот» [Вайскопф, с. 348—349]. Добавим, что inferнальная сущность картины проявляется еще и в том, что она дублирует сюжет литографии из «Носа» «с изображением девушки, поправляющей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою» [т. 3, с. 120]. Фривольная картинка, выставленная в витрине магазина, заменяет демонстрацию носа, которая, по слухам, устраивается в магазине Юнкера. Между прочим, в «Записках сумасшедшего» чин именно камер-юнкера является предметом греховной зависти титулярного советника Поприщина. Желание высшего чина совмещается в сознании Поприщина с пониманием бессмысленности чинопочитания: «Что ж из того, что он

камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинства; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что он камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет. Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?» [т. 3, с. 158]. Раздвоение сознания приводит Поприщина к сумасшествию.

Демоническая шинель искажает личность Башмачкина, в определенный момент он даже начинает вести себя, как Пирогов, герой «Невского проспекта», любитель амурных походов. С вечера Акакий Акакиевич «шел в веселом расположении духа, даже подбежал вдруг за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» [Там же, с. 123]. Не случайно шинель характеризуется чуть ли не «спутницей жизни» [Там же, с. 122] Башмачкина, она замещает живое тело: «угадать перенос смысла с тела на одежду нетрудно: тут такие же, как у тела “спина”, “плечи”, “грудь” и даже “руки-рукава”» [Карасев, 1993, с. 85]. Шинель, порабащая помыслы героя, становится не только символом пристрастия человека к земным ценностям, но и демоническим двойником Акакия Акакиевича: украденная шинель «как бы умирает, и вслед за ней умирает уже на полном серьезе сам Башмачкин» [Там же, с. 86]. Трагедия Акакия Акакиевича состоит в том, что он перестает соответствовать имени своего святого. Герой непричастен злу, но его «кроткое» имя *А-какий* содержит в себе компонент *какос* (греч. «зло»), который активизируется с появлением в жизни Башмачкина inferнальной шинели.

Приемы фантастического, используемые Гоголем, широки и многообразны, и, как отмечал исследователь гоголевского творчества Б. Вахтин, творчество Н. В. Гоголя отражало «направление фантастического реализма, который требует признания жизни во всех ее измерениях — как видимой жизни, так и невидимой, как осмысленной жизни, так и бессмысленной» [Вахтин, с. 341]. Гоголевские тексты отличаются чрезвычайной сложностью, тем более продуктивным представляется такой подход к ним, который по-

звояет посмотреть на них через призму техники фантастического, в особенности «завуалированной фантастики», когда «нет и намек на участие ирреальной силы в ее персонифицированном обличье, но сама дьяволиада налицо» [Манн, 2008, с. 691]. Вуаль реализма скрывает бездны гоголевских фантасмагорий, попытка приподнять ее, быть может, позволит тем самым вплотную подойти к загадке противоречивого и таинственного творчества Гоголя.

Альтман М. С. Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975.

Бергсон А. Смех. М., 1992.

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993.

Вахтин Б. Булгаков и Гоголь: материалы к теме // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Ветловская В. Е. Житийные источники гоголевской «Шинели» // Русская литература. 1999. № 1.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Грекова Е. В. Социально-бытовые и христианские начала в повести Н. В. Гоголя «Шинель» (к вопросу о трехверсионном считывании текста) // Рус. лит. XIX века и христианство. М., 1997.

Де Лотто Ч. Лестница «Шинели» // Вопр. философии. 1993. № 8.

Димитров Е. «Демонология Достоевского» (к проблеме зла у Достоевского) // Достоевский и современность. Новгород, 1991.

Дунаев М. М. Православие и русская литература : в 5 т. Т. 2. М., 1996.

Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Гоголя // Ермаков И. Д. Психологический анализ литературы : Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999.

Карасев Л. В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопр. философии. 1993. № 8.

Карасев Л. В. Философия смеха. М., 1996.

Кожин А. А. Речевые средства юмора и сатиры в произведениях Н. В. Гоголя // Язык Н. В. Гоголя. М., 1991.

Лотман Ю. М. «Когда же чорт возьмёт тебя» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995.

Манн Ю. Поэтика Гоголя : вариации к теме. М., 1996.

Манн Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Гоголь в русской критике : антология. М., 2008.

Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991.

Мочульский К. О Гоголе // Мочульский К. Кризис воображения : Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999.

Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1998.

Терц А. В тени Гоголя // Собр. соч. : в 2 т. Т. 2. М., 1992.

ТСРЯ — Толковый словарь русского языка : в 4 т. Т. 4. М., 1940.

Флоренский П. А. Имена // Опыты : лит.-филос. ежегодник. М., 1990.

Фролова Е. А. Номинация персонажей в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» (функционально-стилевой аспект) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993.

Шой Б. Назад к Мафусаилу. М., 2000.

Driessen F. C. Gogol as a Short-Story Writer : A study of His Technique of Composition. The Hague, 1965.

Pease R. The Mirror of Gogol's Early Stories // Nikolay Gogol: Text and Context. Macmillan, 1989.

2.3. Апперцептивная поэтика: повесть «Вий» в контексте русской литературной традиции*

Прежде чем раскрывать значение употребленного здесь термина, перечитаем сцену ночного полета Хома Брута в повести Гоголя «Вий», иногда называемую иным, менее благозвучным названием «скачки». Понятно, что наше чтение базируется на методике «медленного чтения», имеющей массу прецедентов, так что ссылаться на источник здесь нет необходимости.

То чувство, что охватывает героя Гоголя во время полета с ведьмой, заразительно, его надолго запоминает читатель. По сути, Хома Брут переживает состояние, которого не дано испытать человеку в обычной жизни, — состояние экстаза, выхода в иное пространство, в иное измерение бытия. Мир открывается перед Хомой в своей запредельной, ночной глубине — он обращен по отношению к миру Божьему, дневному, недаром его образу предшествуют слова: «Обращенный (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — Е. С.) месячный серп светлел на небе» [т. 2, с. 328]¹. Сам этот образ раскрывается постепенно — по мере того, как Хома скачет над спящей землей «с непонятым всадником на спине». Вначале «робкое

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УРО — СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

¹ Далее Гоголь цитируется по данному тому с указанием в скобках соответствующей страницы.

полночное сияние, как сквозное покрывало» дымится на земле, затем покров сползает² — и ночной мир в сиянии нового солнца («Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце...» [329])³ предстает в своей прозрачности, нагой откровенности, в движении некоей жизни, но жизни как бы и не жизненной, словно бы выпавшей из жизни. Ее символизирует строка: «Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами». Именно так потом, в церкви, будет искать Хома панночка-ведьма: «...открыла мертвые глаза свои» [346], «...[труп] вперил на него мертвые, позеленевшие глаза» [348]. Но прежде сам Хома выстраивает организующий его последующие встречи с ведьмой визуальный дискурс: уже после остановки бега и жалобы ведьмы «он стал на ноги и посмотрел ей в очи» — и увидел там странное зрелище: не ответный взгляд встретил его, не нечто, захватывающее дух и выражающее сущность той, что из старухи обернулась красавицей. Продолжим цитату: «Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей» [330]. Знаменательно двоеточие, благодаря ему можно думать, что весь окружающий мир Хома видит отраженным в глазах ведьмы. Глаза ведьмы подобны зеркалам, передающим то, на что они направлены, точнее, что попадает в их орбиту, — а попадает обычно то, что нужно волящему, ведущему (несущему) зеркало. Только кто здесь «руководит» зеркалом и «направляет» его? Вряд ли

² Ночной образ мира, прозреваемый как глубинно истинный, открывается Хоме из-под сияющего и дымящегося покрывала (обратим внимание на оксюморонность картины «полночного сияния», которое «ложилось легко и дымилось на земле»). Очевидны натурфилософские истоки этого образа, идущие от романтической (шеллингианской) метафизики; в близкой Гоголю современности наиболее ярко эта метафизика представлена в творчестве Тютчева, у которого, однако, антитетическая картина дневного «покрыва» и ночной истинной «бездны» имеет гораздо более четкий, рационально-логический характер, поскольку не затрагивает теологических аспектов видения мира, принципиально важных для Гоголя.

³ По этому поводу М. Вайскопф пишет: «...натурфилософский образ подземного (подводного) солнца, педалированный сперва немецким, а за ним русским романтизмом 20—30-х годов, связан в оккультистской символике Египта и Изиды все с той же семантикой испытания, нисхождения во тьму стихий и нового рождения» [Вайскопф, с. 155].

Хома: да, он победил ведьму, но сама победа его, как мы помним, пиррова, и именно в Киеве, куда он попадает благодаря ночным скачкам, его быстро находят и забирают обратно на хутор.

Однако вернемся к самим «скачкам» — ночному полету Хома.

Впечатление спящих с открытыми глазами производят обычно люди в состоянии гипноза либо переживающие припадок лунатизма. Глаза открыты — но не видят, ибо тело лишено собственной воли, действует автоматически. Попав под влияние чар ведьмы, нечто подобное испытывает Хома: он не властен над собственным телом, лишь сознание еще продолжает быть в нем и регистрировать происходящее. Но и само сознание не «действительно» (в философском значении этого термина), ибо человек не свободен; по Фихте, оно находится на предваряющей собственно сознание стадии интеллектуального созерцания или чистого сознания, когда оказывается способно видеть собственное «я» [см.: Фихте, с. 485—486]. М. Ямпольский писал, что, восприняв идею интеллектуального созерцания Фихте, Ф. Шлегель и другие романтики преобразовали ее «в литературную мифологию двойника» [Ямпольский, 2001, с. 9]. Эта мифология, в свою очередь, будет важна для Гоголя периода «Петербургских повестей», но уже и в повести «Вий» возникает онтологическая, а вместе с тем и гносеологическая возможность внутреннего конфликта и расщепления Хома Брута, оправдывающая его говорящее имя.

Как мы упоминали, визуальный дискурс имеет в повести особое значение, поэтому первый уровень синкретического и синэстетического образа мира, простирающегося перед летящим/бегущим Хомой, — это уровень *в и д е н и я*, причем видения «панорамного», используя термин М. Ямпольского [см.: Ямпольский, 2000, с. 40]⁴, в котором картина и ее восприятие неотделимы друг от друга — они феноменологически сливаются: именно Хоме дано так увидеть мир, и без рецепции Хома это было бы невозможно. Примерно о том же писал М. Вайскопф, говоря о «неоплатонической

⁴ Правда, Ямпольский пишет о «панорамном сознании», но мы полагаем возможным говорить и о «панорамном видении», которое столь актуально не только для Гоголя и не только для повести «Вий».

мистике созерцания» Гоголя, обусловленной «единосушностью его субъекта и объекта», когда «созерцатель отождествляется с созерцаемым, вбирая, впуская его в себя» [Вайскопф, с. 126]. Во время своего бега-полета Хома (как позже, в миг падения, и ведьма) выступает в качестве воспринимающей призмы по отношению к оглядываемому им миру, поскольку он, как мы помним, пассивен — полностью лишен своей воли и может лишь следовать воле ведьмы; он отдается взгляду, как вынужденно отдался ведьме. Причем и в это состояние Хома впадает под влиянием очевидно гипнотического (магического), присваивающего в з г л я д а ведьмы: «...старуха стала в дверях и вперила на него сверкающие глаза...»⁵. Вспомним также финал, в котором Вий поглощает, засасывает своими глазами душу Хома. «Подымите мне веки: не вижу!» — говорит Вий⁶. Видение, взгляд обладают поистине магической, захватывающей живое силой. Но пока сам Хома не взглянул на Вия, он был невидим, неподвластен ему, также и ведьма не могла увидеть Хома, поскольку он не смотрел на нее, и защитная сила очерченного Хомой круга, укрепленная читаемыми молитвами, для нечистой силы была непреодолима. Видение, взгляд всегда выражают «эго», автономную волю существа к действию, взгляд способен склонить к действию другого, он несет желание, влечение, аффект (не потому ли глаза, опущенные долу, определяют позицию молящегося, поведение верующего в церкви?).

По мере движения неопределенно-пассивное состояние Хома переходит в чувство: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу» [328—329]. Чувство это развивается по нарастающей и наконец получает

⁵ Ср.: «По Сартру, “глаз становится *взглядам*, когда он *желает плоти Другого*”. “Взгляд ищет *плоти*” (курсив автора. — Е. С.)» [Подорога, с. 43].

⁶ На связь образов Вия и панночки, обнаруживаемую и подкрепляемую в языке, указывает В. Я. Звianiaцкий. Панночка-ведьма лежит во гробе красавицей, примечательная черта ее облика — «ресницы, упавшие стрелами на щеки» [339] (едва не обязательный атрибут женской красоты и притягательности). Ресница по-украински — *вія*. Следовательно, заключает автор, Вий — это Ресничник [см.: Звianiaцкий]. Вновь визуальный дискурс (тема глаз, ресниц) оказывается здесь ведущим.

определение: «Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то томительно-страшное наслаждение» [329]. В этот момент у Хомяка исчезает восприятие своего сердца — главного человеческого органа согласно христианской апологетике: «Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою» [Там же].

Все, что видит и чувствует Хомяк, — все происходит на грани человеческого восприятия вообще, точнее, за гранью его возможностей. Это красота страшного, прекрасное ужасного — бесовского мира, изнаночного («обращенного», как мы сказали выше) для его Божественного облика, открытого дневному взору. Он создается на зеркально отраженных основаниях мира Божьего — простирается вглубь, а не вверх, и в этой непостижимой глубине моря Хомяк видит отражение себя со старухой-ведьмой на спине: «Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою» [329], т. е. мир этот замкнут на самом созерцателе: образуется нечто вроде сферы, опрокинутой вниз (возможная перверсия космоса Данте)⁷. Согласно концепции А. И. Иваницкого, ведьма-панночка заставляет Хомяка «лететь в сердцевину земли» [Иваницкий, 2000, с. 54], т. е. опять-таки пересекать «фронтальную границу человеческого и прачеловеческого мира» [Там же, с. 91] и погру-

⁷ Трудно судить, каков источник гоголевского описания «обращенного» мира, увиденного Хомяком: герой словно попадает внутрь огромной водяной капли. Кроме неоднократно поминаемого немецкого романтизма с его постоянным интересом к теме стекла, его прозрачности и его метаморфозам (об этом мы скажем еще раз позже), по-видимому, нужно иметь в виду интерес предшествующей (державинско-карамзинской) эпохи ко всякого рода «оптическим зрелищам» — тот интерес, что и был развит далее романтиками. В частности, это волшебный фонарь — излюбленный инструмент для показа диковинных картин XVIII, XIX, да и XX вв. (вспомним М. Цветаеву, В. Набокова), это «фантаскоп» — еще более непосредственный предшественник кинематографа [см. об этом: Смолярова]. Однако прозрачность фантасмагорических проекций Гоголь наполняет телесностью, осязаемой вещественностью реального, т. е. физического, мира.

жаться в стихию земли как прачеловеческого. Но мир этот, безусловно, прекрасен, и его буквальную прелесть сумела уловить и передать в своей сценографии наша современница Нина Садур (пьеса «Панночка»).

В мире, открывающемся перед Философом (так он зовется в пьесе), торжествует языческо-карнавальная стихия, причем она передается через звуки, которые воспринимает, которым удивляется и которым порой отвечает герой. Сохраняется потрясающая особенность гоголевского нарратива — растворение повествователя в зоне сознания героя. Вот лишь один, начальный, пример из текста пьесы Садур (картина вторая «Скачки»).

Ночь на земле. Легкая дымка внизу. Лепеты, шепоты, звоны, смехи... Над сонной землей летит Философ со Старухой на спине. Старуха подгоняет Философа басом: «Цоп! Цоп! Гу! Гу!».

З в у к и. Философ философ Хома Брут человек он летит? ой, иди к нам, вон он вон он миленький, какой он скорей, скорей, спой ему. (Смех, пенье, голоса, чиханье, плеск.) Ай! гордый бегун-топотун топ топ ногой! (Зовут.) Хома-а?

Ф и л о с о ф (*мотает головой*). А? А?

З в у к и. А? А? А? Крапива или петрушка? Ах ты наша душка! Защекочем, защекочем! Зацелуем, зацелуем! Взыграл коник! Цок-цок-цок!.. [Садур].

Острота восприятия Хома, которой не может выдержать его обычное, земное сердце (Н. Садур сохраняет этот мотив: «Господи, не дай разорваться сердцу!» — шепчет в ее пьесе Философ), заставляет вспомнить о пушкинском «Пророке», перед которым благодаря вмешательству Ангела открываются неведомые прежде пределы — высь, глубь («и гад морских подводный ход»), даль. В ночном полете Хома для него также теряются обычные пропорции мира: даль и близь смещаются, как и сами качества мира («Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему — и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось...»), а вещество обнажает свою скрытую структуру («Вода

в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их» [329]). Исчезает также граница между внутренним и внешним, и само вещество становится податливым и гибким, как ртуть, как плавкое стекло⁸ — одна из любимых стихий-веществ романтиков, своего рода медиум между живой и неживой природой [см.: Ямпольский, 2000, с. 144]. Хома, взирающий на все это, являет нам обнаженное и обращенное в собственно лишь орган как способ перемещения и чистого созерцания «тело без органов»⁹: это сплошной пароксизм восприятия, экстаз небывалой остроты и динамики чувств, запороговых для человека. Это тело, лишенное защиты («тело-аффект», тело-чувствилице), еще и потому Хома чувствует нарастающее изнеможение и потерю присутствия сердца в груди.

Вся сцена созерцания Хома, как и переживаемые им чувства, строятся, писал М. Вайскопф, ссылаясь на предшественников, на принципе *coincidentia oppositorum*, что и порождает «антитетические оксюмороны» Гоголя, изобильно рассыпанные по всему разбираемому тексту. Д. И. Чижевский, на которого в данном случае опирается Вайскопф [Вайскопф, с. 522]¹⁰, говорил об «отрицательной теологии» Гоголя (мы назвали ее «обращенной», зеркальной), а также о «мистической риторике невыразимого», определяющей двойственные переживания Хома. Сопоставляя героя «Вия» с балладной традицией В. Жуковского, сходство в переживаниях их героев отмечал В. М. Маркович: это «смущающая душу неразделенность прекрасного и демонического» [Маркович, с. 161].

Обозначенная романтическая традиция в России 1830-х гг. имела стойкие и уже вполне оригинальные основания, мало того, она развивалась (достаточно вспомнить лирику М. Ю. Лермонтова). Однако честь оформления феномена «невыразимого» в русской поэзии принадлежит В. А. Жуковскому. Н е в ы р а з и м о е для него имеет комплексный характер, наличествуя в объективной природе,

⁸ «Стеклянность» воды у Гоголя отмечал А. Белый: «В иные моменты стекляннен весь гоголевский ландшафт; почти всегда — вода с т е к л я н н а» [Белый, 1996, с. 149].

⁹ Термин А. Арто, используется также Ж. Делезом и Ф. Гваттари [см., в частности: В. Подорога, с. 56—58].

¹⁰ Работа Д. Чижевского, о которой говорил Вайскопф, к сожалению, осталась нам недоступна.

а равно в столь же объективном мире высоких душевных переживаний, и выражается главным образом через образ и чувство, будучи по этому принципу противопоставляемо земному, человеческому языку с его способностью называть, определять предметы. Ср.: «Что наш язык земной пред дивною природой? / С какой небрежною и легкою свободой / Она рассыпала повсюду красоту / И разное с единством согласила! / <...> Святые таинства, лишь сердце знает вас. / Не часто ли в величественный час / Вечернего земли преображенья, / Когда душа смятенная полна / Пророчеством великого виденья / И в беспредельное унесена, — / Спирается в груди болезненное чувство, / Хотим прекрасное в полете удержать, / Неназаченному хотим название дать — / И обессиленно безмолвствует искусство?» [Жуковский, с. 99]. Характерно, что в итоге, выражая невыразимое, Жуковский радикально меняет сам язык поэзии, заставляя его звучать и действовать согласно тем законам, по которым живет душа. Как писал Г. А. Жуковский, в лирическом слове Жуковского на первый план выступают «эмоциональные обертоны, оттесняя его предметный, объективный смысл. Значение слова поэта в этой системе — не в словаре, а в душе читателя, ассоциативно откликающейся на призыв словесной мелодии» [Жуковский, с. 35]. Тот же способ, по мысли ученого, поэт применяет и к образам самой природы: он «дает природу сплошь в метафорах, сущность которых — не сравнение зримых предметов, а включение зримого в мир “чувствуемого”» [Там же, с. 37]. Но тем самым поэт не просто находит язык выражения невыразимого, принципиально новый на тот момент развития русской лирики, но через посредство приведения образа и звука к одному «знаменателю» — чувствовосприятию, которое способно вместить и передать как зримое, так и слышимое, которое само обретает свой язык, включающий в себя не только слово, но и молчание («И лишь молчание понятно говорит»), он устанавливает отношение тождества между миром «объективным» и «субъективным»¹¹, а точнее, объективирует не только мир души,

¹¹ Мнимо-субъективным, потому что мир души, как упомянули мы выше, по воззрениям Жуковского, обладает не меньшей, а, возможно, большей объективностью, чем мир природы, окружающих вещей. «Субъективным» называл его Г. А. Жуковский, ибо в тот период развития науки иной язык был невозможен.

но и сам язык, переводя его из состояния «означающего» на стадию «означаемого», делая чувствуемое вполне зримым и объективно сущим. С. Н. Бройтман говорил в этом случае о «парадигматическом типе связи», лежащем в основе образного строя поэзии Жуковского [см.: Бройтман, с. 97—99].

Именно Жуковский, на наш взгляд, и начал складывание апперцептивной поэтики, достигшей своего блеска и расцвета в романтическом искусстве, столь озабоченном передачей «невыразимого» и «неизреченного». «Сей пламень облаков», «сие дрожанье вод блестящих», «сии картины берегов / В пожаре пышного заката» («Невыразимое»), «в тишине у берега струй плесканье», «веянье зефира по водам / И гибкой ивы трепетанье» («Вечер») — при том, что список может быть бесконечно продолжен, — это, в сущности, не метафоры, как называл их Г. А. Жуковский, но «тропические образования» (выражение С. Бройтмана), переводящие в образ некие состояния природы, данные только и буквально в нашем восприятии. В самих предикативных существительных, определяющих «столь яркие черты» природного мира, а далее — и менее яркие, но обладающие теми же признаками черты мира душевного («Сей внемлемый одной душою / Обворажающего глас, / Сие к далекому стремленье, / Сей миновавшего привет...»), происходит тот самый семантический сдвиг, о котором писал Жуковский: предметное значение слова оттесняется на периферию его эмоциональными обертонами, торжествует «качественность» определений мира, которую задает — еще раз подчеркиваем этот момент — наше «субъективное», но переведенное Жуковским в объективный план человеческое восприятие. Апперцептивная поэтика Жуковского развивает в большей степени визуальный план восприятия и главным образом на нем выстраивает образ. Позднее существенным продолжателем Жуковского явится А. Фет, и так называемый импрессионизм фетовской и всей русской лирики конца XIX в. — это дальнейшее развитие и концентрация иногда слишком многоречивой поэтики апперцепции Жуковского.

Другую акцентировку в способе «выражения невыразимого» мы находим у Лермонтова. Приведем в параллель более позднее «высокое» стихотворение поэта «Есть речи — значенье...» (1840). К сфере

невыразимого относится здесь некая реальность, символизируемая речью, точнее, «речами», которая, как писал о том С. Н. Бройтман, «символически задана (но не предметно дана)» [Бройтман, с. 141]. Суть стихотворения, по мысли ученого, в том, что демонический тип сознания, определяющий субъекта лирического высказывания, является воспринимающей «призмой» Слова, несущего в себе истинно бытийную реальность; субъект речи предстает и как изображающий, и как изображенный, и как «демонически-расчлененный», и как бытийно «синкретичный» [Там же, с. 142—148]. В нашем контексте важно, что, во-первых, «невыразимое» выражается здесь на языке даже не чувств, а оттенков чувств, неких сугубо оттеночных, сугубо качественных, опять-таки апперцептивных слов-концептов: «Как полны их звуки / Безумством желанья! / В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья» [Лермонтов, с. 474]. Во-вторых, как было неоднократно замечено прежде, поэт разводит значение «речей» и их звучанье, видя в первом темноту и ничтожность («Есть речи — значенье / Темно иль ничтожно, / Но им без волненья / Внимать невозможно»). Тем самым он резко отталкивается от Жуковского, ведь его «невыразимое» имеет либо «яркие черты», либо мило и радостно сердцу («темен», ибо невнятен, не приспособлен к выражению возвышенного, скорее язык, но не сущность, до которой он не достает), хотя чисто семиотически Лермонтов все-таки совпадает с ним, ибо в самом процессе означивания «невыразимого» означаемое и у него плавно скользит под означающее, и именно трепет чувств, именно зов слова в его, как сказал бы Бройтман, нерасчлененности наполняет смыслом бытие лирического субъекта, для которого перед этим зовом теряется различие между священным и мирским: «Не кончив молитвы, / На звук тот отвечу, / И брошусь из битвы / Ему я навстречу».

В третьих, в контексте всей лирики Лермонтова сам язык «речей» имеет отчетливую демонологическую «этимологию». Так, по тому же принципу воссоздается сила влияния демона, который для лирического героя поэта выступает неизменным «alter ego» и источником творческого вдохновения: «И гордый демон не отстанет, / Пока живу я, от меня / И ум мой озарять он станет / Лучом чудесного огня; / Покажет о б р а з с о в е р ш е н с т в а / И вдруг отнимет

навсегда / И, дав предчувствие блаженства, / Не даст мне счастья никогда» [Лермонтов, с. 331]¹². Человеческое, «слишком» земное восприятие (а лермонтовский демон, хотя и пребывает в некоем пространственном междуцарствии стихий, — существо целиком земное) не способно вместить в себя полноту и целокупность мира; поэтому даже когда возникает намек на приближение к идеалу — ему «без волненья внимать невозможно».

Проблема «темного» языка неведомого и невыразимого в русской литературе идет от ранних романтиков через Пушкина и Тютчева дальше — к Фету, в XX столетие к символистам и др. Однако обратим внимание на перекличку апперцептивной поэтики «темных» и неизмеримо важных «речей» в стихотворении Лермонтова и столь же чувственной, феноменологически сливающей созерцателя и созерцаемое в единое поле ощущений поэтики языка взгляда Хомы: «Он видел, как из-за осоки выплыла русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета». Иной язык и иной способ передачи — как только через телесно-чувственное интонирование видимого — здесь были бы невозможны, и Гоголь в период наивысшего, пожалуй, расцвета романтизма в России создает свой прозаический аналог поэтическому языку русской романтической лирики. Аналог этот тем более очевиден, что не менее притягательный образ русалки был создан в одноименном стихотворении Лермонтова («Русалка», 1832?): «Русалка плыла по реке голубой, / Озаряема полной луной; / И старалась она доплеснуть до луны / Серебристую пену волны» [Лермонтов, с. 394]. Здесь в его построении равно участвуют цвет и звук, звукопись самого стиха перетекает в плавное движение реки, в пение русалки, а сверкающее под луной зеркало воды, как и у Гоголя, — ключевой для зрительного воплощения картины образ-принцип.

Не случайно третьей составляющей всей сцены ночного полета Хомы или третьим (по счету, но не по порядку) уровнем нового образа мира является з в у к. Он сопровождает картину видения

¹² О «резких демонологических коннотациях» принципа «невыразимого», создающих «мрачную, тоскливую сторону экстатических картин у Гете и Жуковско-го, Тика, Гофмана и др.», писал М. Вайскопф, однако поэзия Лермонтова не попала в его перечень [см.: Вайскопф, с. 474].

как завершающий аккорд, и он возникает вслед за сомнениями созерцающего сознания, вербализуемыми повествователем: «Видит ли он это, или не видит? Наяву ли это, или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью...». «Нестерпимость трели» — опять-таки на грани возможности человеческого восприятия, сама же музыка ведет себя как живое существо — она искушает, подобно панночке-ведьме, и не случайно перед возникновением этой трели на дне земляного моря, видимого Хомой, звенели «голубые колокольчики, наклоня свои головки», а вопли избиваемой Хомой старухи под конец «едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу»¹³. Поет и смеется «сверкающим смехом» также и русалка, увиденная Хомой, поющей представлена русалка в стихотворении Лермонтова. Напомним также, что именно звуки таинственных речей так призывно и неотразимо действуют на душу лирического героя Лермонтова («Есть речи — значенье...»), и именно у этого поэта звуковой сюжет в риторике и поэтике «невыразимого» оказывается ведущим, не случайно О. В. Зырянов пишет о «метафизике звука» в лирике Лермонтова, об участии звука в «трансцендировании» личности в творческом акте [см. об этом: Зырянов]. Визуальный и звуковой аспекты мировосприятия у Лермонтова уравновешены, но не уравнены, ярким примером может служить стихотворение «Звуки и взор» (1831?), где звуки несут воспоминание о прошедшем (а значит, исходя из контекста лирики поэта, память об идеале, о некоей «предвечной гармонии»), а взор — возможность забвения в настоящем моменте и его остро-мгновенном переживании.

¹³ Серебряный смех, серебряные трели — метафора хотя и привычная, сегодня едва ли не избитая, но в романтической эстетике содержательно значимая, поскольку сам эпитет «серебряный» включается в единый символический ансамбль с центральным образом лунного (серебряного) света. У Гоголя «серебряный звук» голоса мы находим при изображении панночки в повести «Тарас Бульба»: «...и весь колебался серебряный звук ее голоса» [265]; та же метафора участвует в построении образа умершей ведьмы в «Вие»: «Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило...» [339]. Ср. также более традиционное употребление эпитета: «Так же прекрасна была земля в дивном серебряном блеске...» («Майская ночь, или Утопленница») [т. 1. с. 77].

В звуковой текст русского романтизма попадают многочисленные балладные «эоловы арфы», «воздушная арфа» («ангельская лира») Ф. Тютчева, его же «чудный, еженощный гул», а в качестве завершающего аккорда служит контекст стихов символистов. Среди них особенно точно соответствует нашей теме цикл А. Блока «О чем поет ветер» (1913), последнее стихотворение которого чрезвычайно близко подходит к гоголевскому «Вию»:

Испуганной и дикой птицей
Летишь ты, но заря — в крови...
Тоскою, страстью, огневицей
Идет безумие любви...

Полсердца — туча грозовая,
Под ней — всё глушь, всё немота,
И эта — прежняя, простая —
Уже другая, уж не та...

Темно, и весело, и душно,
И, задыхаясь, не дыша,
Уже во всем другой послушна
Доселе гордая душа! [Блок, т. 2, с. 197].

Блок эксплицирует и развивает демонологические и демонические аспекты звукового образа, едва намеченные в традиции раннего романтизма (недаром А. Ханзен-Лёве выделил «диаволический дискурс» в русском символизме, особенно в его ранней версии), и его же цикл проясняет значение того оксюморонного, амбивалентного ощущения-чувства («томительно-страшное наслаждение»), что переживал Хома во время полета. По сути, это ощущение жертвы вампирического захвата, причем физического, не фигурального и не духовного. Ср. в «Киевских ведьмах» О. Сомова (1833) момент, когда жена героя вынужденно лишает его жизни, забирая кровь мужа: «Вдруг какая-то острая, огненная искра проникла в сердце Федора; он почувствовал и боль, и приятное томление... Федор истаявал в неге какого-то роскошного усыпления...» [Сомов, с. 109]. Аналогично, хотя гораздо менее поэтично ощущения жертв вампиров описаны в более поздней «классической» литературе о вампирах, ставшей столь популярной в XX в. (см., например, как наи-

более адекватные по пафосу романы Энн Райс). Блок же выводит эту тему на поверхность: шестое стихотворение обозначенного цикла начинается строками «То было в темных Карпатах, / Было в Богемии дальней...» (Богемия и в целом Карпаты — историческая родина наиболее известного вампира Дракулы). Недаром Гоголь был одним из его любимых авторов, и в гоголевской прозе Блок, как позднее А. Белый, слышал именно музыку, возникающую для него в полете — «в полете на воссоединение с целым... в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок...» (из статьи «Дитя Гоголя») [Блок, т. 4, с. 132].

Звук проникает в сознание Хомя Брута постепенно, но можно думать, что он постоянно сопровождал его в этом полете. Звук в философских системах древних имел космологические, мирозидательные функции: образ небесной (эоловой) арфы романтиков возник из пифагорейского мифа о «музыке сфер», а Божественное Слово Библии и есть Сам Бог. Напомним, однако, о еще одном возможном источнике звукового символизма Гоголя, проекция которого уходит дальше в пространство всей русской литературы. Как гласит мистико-христианское учение Я. Бёме, вторым «советником» Бога являются уши, «их родник — меркурий или звук, восходящий из всех сил» [Бёме, с. 64]. В то же время «шестой источник дух в Божественной силе есть звук или звон, так что все в нем звучит и звенит...», рождает же его «молния жизни» [Там же, с. 117], т. е. свет. «Когда молния исходит из твердости и зноя, то твердость производит в ней стук, а зной производит звон; и свет в молнии делает звон этот ясным, а вода кротким, а терпкость или твердость пленяет его в себе и иссушает, так что он становится телесным духом во всех качествах» [Там же, с. 124]. Именно в шестом духе — звуке — обретает себя, по Бёме, тело природы, исхождение же седьмого духа в свете есть Дух Святой.

Интерес к Бёме проходит через все 1830-е гг., его учение о «темной бездне» всего сущего, значительно позже так привлекавшее Н. Бердяева, об изначальном смещении добра и зла в природе, наряду с трудами позднего Шеллинга и других немецких мистиков, по-видимому, явилось одним из источников отмечаемых нами де-монологических коннотаций философии позднего русского роман-

тизма, а также и «отрицательной теологии» Гоголя¹⁴. Так или иначе, но смешение качеств вещества, наблюдаемое Хомой Брутом, происходит в определенном порядке, заставляющем вспомнить именно Бёме, и именно звук завершает картину «обращенного» мира телесной бездны у Гоголя, вся же картина напоена светом, сверканьем, блеском¹⁵, словно выражение настоящей теофании, но вместо ангелов взору Хомя является русалка. Напомним еще раз, что звук, по Бёме, — это ртуть, или ртуть, в алхимии — универсальный «камень мудрых», эмпирически он соединяет в себе качества твердого и жидкого, стекла и воды, поэтому его метафору — метафору ртути — можно увидеть в состоянии воды, обтекающей и облегающей русалку. Однако твердости и зноя производящей молнии Бёме нет в картине, рисуемой Гоголем¹⁶: она вся словно залита млечным светом подземного солнца, ибо луна, согласно алхимическим учениям, «управляет физическим рождением или увечиванием тленных форм, но солнце властвует над духовным возрождением, созданием нетленных тел» [Холл, с. 210]. И ртути-ртути, чтобы обрести свои истинные качества и стать живой суспензией, нужно пройти через огонь, созидающее пламя; мир же, окружающий Хомя и ведьму, — это мир «влажно-теплого» начала (в тексте повести: «В ночной свежести было что-то влажно-теплое»).

Итак, необыкновенное в ночи с в е р к а н и е (своего рода «иерофания блеска»), вонзающийся в душу з в у к (очевидно, порождаемый чудным блеском) и томительно-страшное наслаждение (как венец переживаемой всеми чувствами наблюдателя картины) — вот главные семы языческо-«бесовской» теофании,

¹⁴ См. об этом в книге Вайскопфа, где приведен список соответствующий литературы [Вайскопф, с. 159—160].

¹⁵ Сияние и сверканье — любимые Гоголем состояния мира, признак красоты и тайны, нередко в их единстве. Ср.: «странный блеск очей» («Страшная месья») [т. 1, с. 138], «...в блестящем, сверкающем сновидении» («Старосветские помещики») [197], «сверкающие, упругие перси» («Тарас Бульба») [229] и др.

¹⁶ Молнии нет в картине, увиденной Хомой. Однако есть ее статический, «силуэтный» аналог: «Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину» [328].

выделенные нами в сцене ночного полета Хомя над преображенной землей. Еще раз подчеркнем, что все они характеризуют восприятие Хомя, хотя и возникают в нарративе повествователя. Само описываемое Гоголем явление столь неопишимо и невыразимо, что рождает совершенно особый язык, направленный на передачу качественно иного облика мира. До Гоголя и одновременно с ним этот язык создавался в поэтических системах русских романтиков, в прозаических же произведениях современников Гоголя мы не найдем даже ближайших аналогий.

Пример Гоголя для русской прозы оказался заразительным позже и был востребован при описании столь же странных, не объяснимых рационально явлений чудесного, таинственного, а порой и страшного. Наметим лишь некоторые параллели, главным образом по линии сходства всего апперцептивного комплекса или отдельных его элементов анализируемой сцены из повести Гоголя в других произведениях русских писателей. Конечно, ближе всего из тех, кто был уже после Гоголя, стоит И. С. Тургенев с повестью «Призраки». Возможная связь ее с произведением Гоголя носит, по-видимому, лишь тематический характер, но в нашем контексте она важна.

Маркером приближающейся встречи героя с представительницей иного мира выступает у Тургенева звук струны («Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна» [Тургенев, с. 7]), напоминающий и о гоголевской струне (струна звенит в тумане в «Записках сумасшедшего»), и об обширном контексте струнных инструментов, существовавших в природе и в романтической культуре первой трети XIX в. Затем важным признаком изменения мира под влиянием приближения сверхъестественного становится необыкновенный «сильный блеск», наполняющий вечеряющий мир; в сочетании с «мертвой тишиной» он поражает героя и заставляет его снова и снова вспоминать о ночной встрече со странной женщиной, а затем идти на свидание с ней («...в этом сочетании сильного блеска и мертвой тишины было что-то странное, загадочное» [Там же, с. 9]). Молчание затаивающейся в ожидании природы предшествует самой встрече с тем, что превосходит границы эмпирического опыта человека, — по-ви-

димому, это общая черта ситуаций подобного рода, изображаемых в литературе¹⁷. В «Вие» заблудившиеся бурсаки попадают в особое пространство бездорожья, абсолютной темноты («тьмы египетской», как сказал Вайскопф) и не просто тишины, но некоего звукового вакуума: «Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа» [325]. Тем разительнее затем, в полете Хомя, будет образ звучного и звучащего мира, угаданный, в частности, Ниной Садур.

Сам полет тургеневского героя с Эллис мы оставим вне разбора: он занимает гораздо более места и времени, чем полет Хомя Брута, и описан гораздо рационалистичнее, поскольку здесь все иное — и писательская манера Тургенева, и его творческая задача, и образ героя-рассказчика; здесь не предполагается того поразительного единства созерцателя и объекта, что мы отмечали в повести Гоголя. Однако некоторые черты сцены полета Хомя присутствуют и в ситуации полета тургеневского героя. Конечно, это месяц — неперменный атрибут ночных гуляний, это высокие травы, которые едва не задевают летящие (у Гоголя именно образ травы под ногами дает впечатление необычайной глубины нижнего мира), влажность ночного воздуха [см.: Тургенев, с. 10]. Дымящееся покрывало лунного сияния становится самой фигурой Эллис: «Она казалась вся как бы соткана из полупрозрачного, молочного тумана...» [Там же]¹⁸. Последующее превращение призрака в «прелест-

¹⁷ У Тургенева предвестников последующих драматических событий больше: это и «нелегальный багрянец», вдруг покрывший все вокруг при закате солнца (напоминающий кровь, которой потом, по мере полетов, будет лишаться герой), и «большая серая птица» — вестник Эллис, летающей, точно птица.

¹⁸ Ср. в «Майской ночи» Гоголя о русалках: «Левко посмотрел на берег: в тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки... тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто светилося насквозь при серебряном месяце». Лишь у ведьмы тело «не так светилося, как у прочих: внутри его виделось что-то черное» [т. 1, с. 74]. В повести Тургенева уже после второго полета с героем Эллис начинает меняться: «Оно [ее лицо] показалось мне не столь прозрачным, как накануне» [Тургенев, с. 17]. Очевидна общая закономерность, угаданная обоими писателями. Земное не прозрачно — прозрачны и призрачны, будто стеклянные, эфирные тела, но их прозрачность нарушает в первую очередь зло, зачастую сопрягаемое с материей.

ную женщину» не столь поразительно, как в произведении Гоголя, вообще, встречи героя-рассказчика Тургенева с Эллис поданы в несколько будничном тоне, и наиболее впечатляющим оказывается их второй полет в силу показанных герою культурно-исторических проекций. Однако сами полеты тоже основаны на возможности Эллис «взять» героя, как бы вынужденно добровольно отдающегося ей («Скажи только два слова: возьми меня», «Отдайся мне! Скажи опять: возьми меня! — Ну... возьми меня!» [Тургенев, с. 12]) и расплачивающегося за необыкновенный опыт своею жизнью.

Последней, замыкающей повесть и семантически значимой в нашем контексте репликой рассказчика является его признание в том, что некие особые звуки не дают ему покоя: «Но что значат те пронзительно чистые и острые звуки, звуки гармоник, которые я слышу, как только заговорят при мне о чьей-нибудь смерти? Они становятся все громче, все пронзительней... И зачем я так мучительно содрогаюсь при одной мысли о ничтожестве?» [Там же, с. 35]. Судьба иного существа (в данном случае вампира) становится судьбой его жертвы: в последнем полете Эллис принадлежит фраза о ничтожестве, запавшая в сознание героя-рассказчика и откликающаяся в его словах. Стоит упомянуть, что это своеобразное уравнивание «палача» и «жертвы» заложено уже в повести Гоголя, где оно обусловлено ролью Хомы в смерти панночки, переменой их мест во время скачки-полета. В пьесе Садур общность жребия Хомы и ведьмы реализуется уже со всей откровенностью: они зеркально повторяют действия друг друга, и чем крепче стоит Хсма, тем отчаяннее сражается с ним панночка, так что в финале эта связь уже нерасторжима, и погибают они оба.

Таинственное в творчестве Тургенева — отдельная большая тема. Сошлюсь здесь на исследование В. Н. Топорова: «...будучи “религиозным агностиком” (Ф. А. Степун), Тургенев верил в реальность сверхчувственного мира, и, более того, в минуты мистического прорыва она открывалась ему именно как реальность, бесспорная и несомненная по крайней мере в ее переживании» [Топоров, с. 47]. Ученый отмечал «магизм женских глаз», имевший над самим Тургеневым «непреодолимую власть». Визуальный дискурс, характерный для гоголевского «Вия», не так силен в этой повести

Тургенева, но и здесь рассказчик говорит о «мертвенно-пристальном взгляде» Эллис, каждый раз вызывающем у него чувство жути. Магнетический взгляд женщины определяет судьбу многих героев других произведений писателя, выходящих за рамки нашей темы (например, Базарова). Скажем лишь о возможном толковании фигуры Эллис: она не ведьма, но ее значение в судьбе героя-рассказчика вполне сопоставимо с ролью панночки в жизни (и смерти) Хомы. Для В. Н. Топорова повесть представляет «полное описание ситуации Тургенева, одержимого любовью, цена которой — жизнь» [Топоров, с. 78], т. е. прототип символического образа Эллис в этом случае очевиден. Если же вспомнить о трагической концепции любви в творчестве Тургенева, о поистине демонической роли женщины в ряде поздних произведений писателя — женщины-обладательницы, хищницы и поработительницы воли и разума мужчины («Вешние воды», «Дым», «Клара Милич» и др.), то параллель с гоголевской повестью приобретает вполне концептуальный смысл. «“Вий” — самое эротическое из всех произведений Гоголя», — писал К. Мочульский [Мочульский, с. 16]¹⁹. От романтической традиции, во многом укрепленной Гоголем, возможно, идет ориентация на демонизм самой женщины, красавицы, «подпустившей» к себе сатану. По словам В. Ш. Кривоноса, «встречи или какие-либо иные формы контактов с женщиной потому и чреватые для гоголевских героев опасностью, что женское начало прямо или метафорически отождествляется со сферой *нечистого* (курсив автора. — Е. С.)» [Кривонос, с. 66]. От Гоголя связь красоты с inferнальным началом прочно перейдет к Достоевскому, но примет у него проблемный, скорее дискуссионный и подчас метафорический характер, а не тот прямой и откровенный, что в «таинственных повестях» Тургенева. Наконец, еще одна интерпретация: для критика начала XX в. В. Е. Чехихина-Ветринского Эллис — муза писателя, муза-вампир. Приводя последние фразы повести, он говорит: «Может быть, это

¹⁹ В статье И. Монаховой оспаривается «мысль о страсти Хомы к ведьме», популярная среди исследователей творчества Гоголя. Однако и этот автор видит в «случае Хомы» «историю обольщения» и соблазна [см.: Монахова, с. 289—295 и др.], на который отвечает и с которым борется «обыкновенный» человек, герой Гоголя.

та струна, которая звенела в тумане сумасшедшему Гоголю и звук которой мы слышим в “Вишневом саду”, та боль и упрек, которые, как упрек лично ему самому, слышались Гоголю в заунывной русской песне?» [Ветринский, с. 167]. От Гоголя протягивается нить к Тургеневу, а от него к Чехову — такова генеалогия таинственного иномирного звука в пределах только XIX в.²⁰

«Иерофания блеска» (выражение М. Элиаде) — не дневного, ликующего, а серебристо-лунного — торжественно и ярко представлена в стихах А. Фета, но его ночи, сверкающие звездами, с разверзшимися небесами, мало напоминают обращенный млечно-русалочий мир Гоголя; для Фета, как бы ни сравнивал себя его лирический герой с «падшим серафимом», Божественный пламень в груди неистребим²¹. Сопряжение ночной иерофании с манящим и терзающим душу звуком мы наблюдаем в повести «Вечер у Клэр» Г. Газданова, своего рода «наследника» древних алхимиков, а в XX в. масонов. Само совпадение ночного (отраженного) блеска и звука производит безусловный гипнотический эффект на героя. Об этом он вспоминает сам как о тревожном и центральном событии детства. Трехлетним ребенком он играл один в гостиной. «Вдруг странные звуки, доносившиеся со двора, привлекли мое внимание. Они были похожи на тихое урчание, прерывающееся изредка протяжным металлическим звоном, очень тонким и чистым». Это был «звон внезапно задержанной и задрожавшей пилы. Я смотрел на них как зачарованный и бессознательно сползал с окна» [Газданов, с. 28]. Потом это сочетание будет являться герою во снах и наяву, каждый раз знаменуя его уход во внутренний мир, где происходили его «скитания в неизвестном». Вот еще один, не менее ёмкий образ, объединяющий все (и не только гоголевские) признаки иномирья,

²⁰ О звуковом образе Чехова в «Вишневом саду» см. обобщающее коллективное исследование: [«Звук лопнувшей струны»]. Безусловно, чеховский звуковой образ-символ связан с Тургеневым, а через него — с Гоголем и с многочисленной романтической (и романсовой) традицией, о которой мы уже говорили.

²¹ См.: «Нет, ты могуч и мне непостижим / Тем, что я сам, бессильный и мгновенный, / Ношу в груди, как оный серафим, / Огонь сильнее и ярче всей вселенной» [Фет, с. 40]. Пантеистическая линия немецкого романтизма в творчестве Фета проявлена гораздо серьезнее, чем в повестях Гоголя.

как представлялось оно визионерам и мистикам разных эпох: «...Все эти странности и изменения походили на то, как если бы по широкой и гладкой полосе воды вдруг пробежал бы луч прожектора и вода рябилась бы и блестела, и человек, глядящий туда, увидел бы в этом блистании и изломанное изображение паруса, и огонек далекого дома, и белую ленту известкового шоссе, и сверкающий рыбий хвост, и дрожащий образ какого-то высокого стеклянного здания, в котором он никогда не жил» [Газданов, с. 66].

«Потустороннее» и запредельное отдано здесь творческой фантазии: оно не имеет статуса объективного, хотя сама по себе проблема «Что есть реальность» решалась Газдановым не в пользу реальности как таковой. Обратим также внимание на то, как из оттеночных слов-концептов, из «апперцептивной» поэтики, разработанной романтиками начала XIX в., создается образ мира, объединяющий «то» и «это» (известковое шоссе и сверкающий рыбий хвост) в одно целое, мира, исполненного любимых Газдановым «превращений». Образ рыбьего хвоста ведет нас, конечно, к теме русалки, и именно чертами русалки наделена Клэр, возлюбленная героя — от чисто телесных примет: «очень белые руки, литое твердое тело и длинные ноги с высокими коленями» [Там же, с. 61]²² — до ее пребывания в комнате с синими обоями, переливы которых вызывают у рассказчика ассоциацию то с морской, то с воздушной струей²³.

Таким образом, на протяжении века происходит своеобразная субъективизация визуально-звукового кода, его отрыв от подразуме-

²² Ср. еще раз с портретом русалки у Гоголя: «...нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. ...И вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый лазурью...» [329].

²³ Ср.: «...Печаль была в воздухе, и прозрачные ее волны проплывали над белым телом Клэр, вдоль ее ног и груди; и печаль выходила изо рта Клэр невидимым дыханием. Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть... я заметил, что синий цвет обоев в комнате Клэр мне показался внезапно посветлевшим и странно изменившимся. <...> Лиловый бордюр обоев изгибался волнистой линией, похожей на условное обозначение пути, по которому проплывает рыба в неведомом море; и сквозь трепещущие занавески открытого окна все стремилось и не могло дойти до меня далекое воздушное течение, окрашенное в тот же светло-синий цвет и несущее с собой длинную галерею воспоминаний...» [Газданов, с. 25]. О «превращениях» вещества в повести Газданова см. нашу статью: [Созина].

ваемого содержания, которым у Гоголя и Тургенева выступала встреча человека с существом из иного мира и путешествие с ним, завершающееся изменением-преображением иного существа и смертью земного человека.

Неожиданная параллель с гоголевской повестью обнаруживается еще у одного писателя первых десятилетий XX в. — И. А. Бунина. В рассказе «Ночь», одном из самых медитативных произведений художника, атмосферу и ход размышлений лирического рассказчика определяет звуковой образ, имеющий в тексте несколько вариаций. «И непрестанный, ни на секунду не смолкающий звон, наполняющий молчание неба, земли и моря своим как бы сквозным журчанием, похож то на миллионы текущих и сливающихся ручьев, то на какие-то дивные, все как будто растущие хрустальной спиралью цветы...» [Бунин, 1996, с. 402] — синэстетический эффект звука напоминает о визуально-звуковом и сенсорном комплексе Гоголя. «...Я бесконечно одинок в этом полночном безмолвии, колдовски звенящем мириадами хрустальных источников, неиссякаемо, с великой покорностью и бездумностью льющихся в какое-то бездонное Лона» [Там же]. Обратим внимание на сочетание эпитета «колдовски» с образом «бездонного Лона» — по-видимому, Лона самой Земли, и тогда слово «колдовски» теряет метафоричность, усиливаясь последующей картиной и усиливая ее: «Горный свет Юпитера жутко озаряет громадное пространство между небом и морем, великий храм ночи...». Чуть ранее — снова о том же: «...мою потерянность среди этой ночи и вот этого колдовского журчания, не то живого, не то мертвого, не то бессмысленного, не то говорящего мне что-то самое сокровенное и самое нужное» [Там же, с. 401]. Наконец, еще раз в финале, где звук эксплицирует визуальный образ мира, сверкающего в ночи: «И уже совсем отвесно падает туманно-золотистый столп сияния в млечную зеркальность летаргией объятого моря. <...> И непрестанный, ни на секунду не смолкающий звон, наполняющий молчание неба, земли и моря своим как бы сквозным журчанием, стал еще более похож на какие-то дивные, все как будто растущие хрустальными винтами цветы...» [Там же, с. 410].

Казалось бы, для Бунина здесь нет ничего демонического; напротив, этот царственный мир он видит под знаком Божественной гармонии: «...великий храм ночи, над Царскими Вратами которого вознесен он как знак Святого Духа» [Бунин, 1996, с. 402]. И однако лирический герой Бунина ощущает себя «между небом и землей», в одиноком «полночном безмолвии» с его «колдовским» звоном; мучительное наслаждение испытывает он от встречи с глазу на глаз со «звнящей, колдующей Майей». Вспомним еще раз о том, что «дикие вопли» избиваемой Хомой старухи под конец «едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу». Неземная красота панночки поражает Хому в самое сердце; известно, как сам Гоголь относился к женской красоте, неотделимой для него от демонического, колдовского начала. «Формы женского тела мучительны своей непостижимой прелестью» для рассказчика Бунина: в них всего успешнее и гармоничнее проявляет себя колдовство Майи — той, что набрасывает сияющий покров над бездной мира.

Итак, наши предварительные и самые общие выводы могут быть следующими. Повесть Гоголя «Вий» задала русской литературе своеобразный канон изображения перехода человека в иное состояние мирового вещества — перехода, осуществляемого не по воле самого человека. По сути, она задала канон описания «сверхъестественного»²⁴, где славяно-русская традиция (встреча с ведьмой и сам ее образ) была совмещена с литературными моделями немецкого романтизма, с философскими идеями и образами самого широкого и разнообразного толка, выступавшими

²⁴ Хотя, говоря так, мы подчиняемся языковому стереотипу, ибо мир, открываемый Хоме ведьмой, — естественнейший, глубинно истинный по своей сути. Приведем в этой связи высказывание А. И. Иваницкого, раскрывающее смысл произошедших с Хомой событий: «Ночная панихида по псевдо-умершей ведьме в псевдо-ветхой церкви размыкает границы земного мира как для небес, так и для преисподней, которые сходятся для младенчествующего сознания Хомы в некое амбивалентное целое. А воскрешение панночки становится логически ожидаемой кульминацией заупокойной службы: с родственных друг другу ведьмы и церкви сбрасываются маски ветхости и смерти. Церковь становится локусом торжества предвечной природы — влекущей и карающей» [Иваницкий, 2008, с. 136].

истокром романтической художественности. Но смысл этого канона состоял не только в воспроизведении ситуации встречи с ведьмой (оборотнем, сильфидой и т. д.), но и в чрезвычайно яркой и полной (комплексной) передаче той гаммы эмоций, чувств и ощущений, которые сопровождают встречу со сверхъестественным обычного, не подготовленного к ней человека, хотя и, в отличие от героев современных триллеров, признающего наличие мистического в жизни (ведь какова бы ни была степень религиозности Хомя, он все равно верующий, это безусловно). Визуально-звуковой и сенсорный код Гоголя, как мы стремились показать, и был востребован последующей литературой, но превзойти Гоголя ей не удалось, включая и всю огромную ныне литературу фэнтези. Гоголь сумел создать в прозе язык, передающий новый, неведомый человеку в повседневной жизни облик мира, который можно увидеть, лишь будучи в «измененном состоянии сознания». Естественно, что этот язык был сориентирован на восприятие того, кто попал в упомянутое состояние сознания, и этот язык мы и обозначили как а п п е р ц е п т и в н у ю п о э т и к у (апперцепция — восприятие). Гоголь смог достичь высоты истинно поэтического создания, запечатлеть истину. Стоит ли удивляться тому, что последующие художники оказываются близки ему в своих попытках передать неизреченное. Апперцептивная поэтика Жуковского, Лермонтова, Гоголя (при возможном присоединении к этому ряду и других поэтов) в лексиконе XX в. может быть обозначена как ф е н о м е н о л о г и ч е с к а я п о э т и к а, поскольку предполагает то же единение субъект-объектного, воспринимающего и воспринимаемого (созерцающего и созерцаемого), которое обычно мы определяем как качества феноменологического сознания и — при переносе этих качеств в нарратив — феноменологического письма.

В литературе XX в. очевидная «фантастика» (или, если угодно, сказочность) Гоголя превращается в фантастику «невяную» (термин Ю. В. Манна), т. е. проблематизируется реальность сверхъестественного, с другой же стороны, снимается сама реальность реального. Многие писатели, вслед за Буниным, могли бы воскликнуть: «Действительность? Что такое действительность? Только то, что я чувствую. Остальное — вздор» [Бунин, 1988, с. 680]. По-видимо-

му, именно последнее обстоятельство и обусловило актуальность сенсорики гоголевского письма для XX в., озабоченного закреплением и подтверждением, своего рода легитимизацией самого присутствия человека и его чувств.

-
- Блок А. А.* Собрание сочинений : в 6 т. Л., 1980—1983.
- Белый А.* Мастерство Гоголя : исследование. М., 1996.
- Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 1990.
- Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики : (субъектно-образная структура). М., 1997.
- Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. М., 1988.
- Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 5. М., 1996.
- Вайскопф М.* Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
- Ветринский Ч.* Муза — вампир // Творчество Тургенева : сб. ст. / под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М., 1920.
- Газданов Г.* Вечер у Клэр : романы и рассказы. М., 1990.
- Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.
- Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995.
- Жуковский В. А.* Избранное. М., 1986.
- Звяницковский В.* Вий — начальник гномов, или Мог ли Гоголь обойтись без Украины? // Радуга. 2009. № 2. С. 131—138.
- «Звук лопнувшей струны» : перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова : сб. науч. работ / сост. и науч. ред. А. Г. Головачева. Симферополь, 2006.
- Зырянов О. В.* Инвариантный сюжет «преображения» в русской лирике первой половины XIX века // In memoriam : Иосиф Васильевич Трофимов. Даугавпилс, 2009. С. 256—268.
- Иваницкий А. И.* Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000.
- Иваницкий А. И.* О еще одном романтическом источнике гоголевской психологии эроса («Вий» и баллада К. Брентано «В чаще тайной, заповедной...») // VII Гоголевские чтения : Н. В. Гоголь и народная культура. М., 2008. С. 132—139.
- Кривонос В. Ш.* Мотив «связи женщины с чертом» в прозе Гоголя // Поэтика русской литературы : к 70-летию профессора Ю. В. Манна. М., 2001.
- Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. М. ; Л., 1961.
- Маркович В. М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура : сб. науч. тр. Л., 1987.
- Монахова И.* Страхи и ужасы : о повести Н. Гоголя «Вий» // Вопр. литературы. 2009. [5/6]. С. 269—303.
- Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
- Подорога В.* Феноменология тела : введение в филос. антропологию : материалы лекц. курсов 1992—1994 годов. М., 1995.
- Садур Н.* Панночка [Электронный ресурс]. URL: http://theatre-studio.ru/library/sadur_n/pannochka.txt.

Смолярова Т. «Явьсь! И бысть». Оптика истории в лирике позднего Державина : к 200-летию стихотворения «Фонарь» // История и повествование : сб. ст. / под ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. М., 2006. С. 69—99.

Сазина Е. К. Алхимия цвета и звука в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» // Текст. Поэтика. Стиль : кн., посвящ. юбилею В. В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2004. С. 165—182.

Самов О. Купалов вечер : избр. произв. Киев, 1991.

Топоров В. Н. Странный Тургенев : (четыре главы). М., 1998.

Тургенев И. С. Собрание сочинений : в 12 т. Т. 7. М., 1978.

Фет А. А. Стихотворения. Пермь, 1985.

Фихте И. Г. Сочинения : в 2 т. Т. 1. СПб., 1993.

Холл М. П. Комментарии // Граф де Сен-Жермен. Пресвятая Тринософия. М., 1998.

Ямпольский М. Наблюдатель : очерки истории видения. М., 2000.

Ямпольский М. О близком : (очерки немиметического зрения). М., 2001.

2.4. Провинциальный город и мифы творения у Гоголя

В «Мертвых душах» между Маниловой и Чичиковым происходит следующий диалог:

— Как вам понравился наш город? — промолвила Манилова. —
Приятно ли провели там время?

— Очень хороший город, прекрасный город, — отвечал Чичиков, — и время провел очень приятно: общество самое обходительное [т. 5, с. 29]¹.

Город NN, обитатели которого «все были народ добрый, жили между собою в ладу, обращались совершенно по-приятельски...» [143], несет в себе черты мифологического «нашего мира», противопоставленного окружающему его «неопределенному пространству» [см.: Элиаде, 1994, с. 27], из которого традиционно исходит

¹ Далее все ссылки на «Мертвые души» приводятся по 5-му тому данного издания с указанием в скобках лишь страниц. Все ссылки на другие произведения Гоголя идут с указанием соответствующих тома и страницы.

угроза нападения и разрушения существующего порядка [см.: Элиаде, 1994, с. 37—38]. Тот же Чичиков, будучи приезжим, но приобретенный городскими чиновниками к кругу «своих», так что его убеждают «остаться хоть на две недели в городе» [139] и даже обещают женить, после разнесшихся о нем слухов превращается в опасного чужака с неясным статусом, «...что такое он именно: такой ли человек, которого нужно задержать и схватить, как неблагонамеренного, или же он такой человек, который может сам схватить и задержать их всех, как неблагонамеренных» [179].

Нанеся визит губернатору, Чичиков «намекнул как-то вскользь, что в его губернию въезжаешь, как в рай, дороги везде бархатные...» [16]. Искусная лесть гостя обозначает метафорические границы, отделяющие территорию, занятую «нашими», от мира хаоса. Слухи о Чичикове не только питаются типичными для городских чиновников опасениями и страхами («дело касалось беды, всем равно грозившей...» [181]), но вновь указывают, хоть и от обратного, на присущие городу NN и значимые для его обитателей признаки «нашего мира». Ср.: «То, что должно стать “нашим миром”, нужно сначала “сотворить”, а всякое сотворение имеет одну образцовую модель: Сотворение Вселенной богами» [Элиаде, 1994, с. 28]. У Гоголя первичный акт, служащий образцом для сотворения мифологизированного пространства, профанируется в соответствии с задачами комического повествования.

Город NN изображен как мифологизированное и мифогенное место, с которым метонимически совмещают себя его жители². Чертами «нашего мира», общими у них с городом NN, наделяются и другие гоголевские провинциальные города: Миргород в «Миргороде», городок Б. в «Коляске» и безымянный город в «Ревизоре». Ср. в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Что за ассамблею дал городничий! позвольте, я перечту всех, которые были там: Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович — не тот Иван Иванович, а другой, Савва Гаврилович, наш Иван Иванович, Елевферий

² Ср.: «Люди метонимически совмещают собственное существование с местом, которое считают своим...» [Щукин, с. 467].

Елевфериевич, Макар Назарьевич, Фома Григорьевич... Не могу далее! не в силах! Рука устает писать!» [т. 2, с. 388]. Почти полный перечень присутствующих призван подчеркнуть особое устройство провинциального города, ставшего для его обитателей «своей» территорией; на «своей» территории проживают только «свои» — те, кто имеет какое-либо отношение к истории сотворения «нашего мира».

Гоголь комически переосмысляет мифы творения, т. е. «...мифы о порождении всех тех объектов, из которых состоит мир» [Мелетинский, 1976, с. 195]. Ср. с кардинальной чертой мифа: «описать окружающий мир — то же самое, что поведать историю его перво-творения» [Там же, с. 172]³. Именно в таком духе — в духе мифологического описания мира — организовано повествование в «Повести...»: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! <...> Он сшил ее тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя» [т. 2, с. 356].

Происхождение бекеши как одного из первоэлементов сотворенного мира отнесено к мифическому прошлому, как отнесен к этому прошлому и поступок Агафии Федосеевны, приобретающий в контексте повести космогоническое значение. Так рождается мир, где «два почтенные мужа, честь и украшение Миргорода, поссорились между собою! и за что? за вздор, за гусака» [Там же, с. 368]. Но именно на такого рода нелепую ссору они обречены здесь с самого начала, о чем напоминает откушенное Агафией Федосеевной ухо. Ведь та самая Агафия Федосеевна «и сделала то, что Иван Никифорович и слышать не хотел об Иване Ивановиче» [Там же, с. 370].

Таким же первоэлементом является и ружье Ивана Никифоровича: «Таких ружьев теперь не сыщите нигде. Я, еще как собирался в милицию, купил его у турчина» [Там же, с. 364]. Оно также имеет непосредственное отношение к сотворенному миру как «вещь необходимая» в смысле защиты от угрозы нападения извне: «А когда нападут на дом разбойники... Еще бы не необходимая. Слава Тебе

³ Миф представляет собою «рассказ о прошлом, к которому возводится происхождение нынешнего положения вещей...» [Неклюдов, с. 15].

Господи! теперь я спокоен и не боюсь никого. А отчего? Оттого, что я знаю, что у меня стоит в коморе ружье» [т. 2, с. 364]. Ружье несет в себе память о мифическом прошлом, почему предложение Ивана Ивановича поменять ружье на свинью так возмущает Ивана Никифоровича: «Это-таки ружье, вещь известная; а то — черт знает что такое: свинья!» [Там же, с. 365]. Ружье включено в мифологию «нашего мира», тогда как свинья никакого участия в его сотворении не принимала, следовательно, не только не обладает каким-либо существенным для этого акта значением, но и вообще принадлежит чуждому и нечистому пространству.

Зато съеденная Иваном Ивановичем дыня каждый раз мифологически означает его существование, побуждая героя фиксировать это событие на бумаге: «Сия дыня съедена такого-то числа» [Там же, с. 357]. Повторяющееся событие, имитируя перводействие, приобщает Ивана Ивановича к началному времени, которое в акте еды символически восстанавливается⁴. Еда как способ воспроизведения одного из важнейших перводействий, символизирующих мифическое прошлое, позволяет поддерживать установленный некогда порядок, предохраняя его от распада.

Отсюда особая значимость в провинциальном мире ритуальной роли еды. Недаром рассказчик в «Повести...» впадает в патетику, понятную приобщенным к этому космогоническому акту, когда речь заходит о еде: «Не стану описывать кушаньев, какие были за столом! Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и изюмом... Не стану говорить об этих кушаньях потому, что мне гораздо более нравится есть их, нежели распространяться об них в разговорах» [Там же, с. 393]. Ср. в «Коляске»: «Обед был чрезвычайный: осетрина, белуга, стерляди, дрофы, спаржа, перепелки, куропатки, грибы...» [т. 3, с. 140]; в «Мертвых душах»: «появились на столе белуга, осетры, семга, икра паюсная, икра свежепросольная, селедки, севрюжки, сыры, копченые языки и балыки...» [137—138]. Подробное перечисление «кушаньев» заново воссоздает атмосферу первотворения провинциального мира как мира «нашего».

⁴ О «начальном» времени в мифах, времени первопредметов, перводействий, первотворения см.: [Мелетинский, 1987, с. 252—253].

Провинциальные жители служат у Гоголя отражением городского пространства, с которым они себя отождествляют («наш город») и мифологические черты которого выражают в своих действиях и занятиях, напоминающих о творческой деятельности культурных героев — первопредков. Приезжий Чичиков «даже никак не мог предполагать», что губернатор NN такой «искусник»: «Как хорошо вышивает разные домашние узоры! Он мне показывал своей работы кошелек: редкая дама может так искусно вышить» [29]. А полицеймейстер, как характеризует его Чичикову председатель палаты, прямо чудотворец: «ему стоит только мигнуть, проходя мимо рыбного ряда или погребца, так мы, знаете ли, так закусим! да при этой okazji и в вистигу» [137]. Вышивание узоров, будучи ритуализованным занятием, наделяется мифологической семантикой, поскольку символически отсылает к актам творения мира. Полицеймейстер в качестве «чудотворца» обнаруживает способность к действиям, приписанным мифическим персонажам и образующим особый сюжет творения: необыкновенным способом («стоит только мигнуть») он добывает объекты из их источника [см.: Мелетинский, 1976, с. 194—196].

В случае, когда творение провинциального мира все еще продолжается, оно превращается обычно в «псевдотворчество», которое в состоянии создать лишь «псевдомир» [см.: Лотман, с. 291]. Городничий в «Ревизоре» бранит свой «скверной город», где жители, стоит поставить «какой-нибудь памятник или просто забор», так «нанесут всякой дряни» [т. 4, с. 218]. Их поведение как раз и служит примером такого «псевдотворчества», порождающего «псевдомир»: «На улицах кабак, нечистота. Позор! поношение!» [Там же, с. 215]. Так травестируются у Гоголя космогонические акты и космогонические мифы.

Пространство провинциального города выстроено у Гоголя по горизонтали и не знает вертикального измерения [Беспрозванный, Пермяков, с. 190], которое обнажается обычно в местах разрыва или разлома пространственной однородности [Элиаде, 1994, с. 22]. Повторяемые персонажами действия не могут привести к подобного рода разрывам и разломам; их опыт ограничен рамками существования в обыденной реальности, где священное время космогонии выродилось в рутинный ритуал.

В «Повести...» миргородский городничий «при ежедневных рапортах, которые отдают ему квартальные надзиратели, всегда спрашивает, нашлась ли пуговица» [т. 2, с. 381—382], потерянная им два года назад; хоть пуговица так и не находится, но поиск пропажи тем не менее не отменяется. А вот в «Коляске» городничий, ведя типичный для обитателя уездного городка образ жизни, просто спал «решительно весь день: от обеда до вечера и от вечера до обеда» [т. 3, с. 138]. Чиновники в «Мертвых душах», приступив к такому ритуальному для них занятию, как карточная игра в вист, «сели за зеленый стол и не вставали уже до ужина. Все разговоры совершенно прекратились, как случается всегда, когда наконец предаются занятию дельному» [19].

Если же в пространстве города и возникают неожиданные зияния, то разве что в результате чреватого непредсказуемыми последствиями опасного внешнего вторжения (таков мифологический смысл приезда Хлестакова в уездный город или приезда Чичикова в город NN), подобно тому как течение циклического времени в провинциальном городе может нарушить только «внешний толчок» [Манн, с. 392]. Однако такой толчок не в силах переструктурировать однородное пространство и тем более превратить его в пространство неоднородное, где «одни части пространства качественно отличаются от других» [Элиаде, 1994, с. 22].

Персонажи, вторгающиеся в провинциальный город извне, не годятся на роль культурных героев-демиургов, способных породить какие-либо новые предметы и объекты. Хлестаков не случайно выдает себя за творца уже существующих произведений, созданных другими сочинителями: «Моих, впрочем, много есть сочинений: “Женитьба Фигаро”, “Роберт-Дьявол”, “Норма”. Уж и названий даже не помню» [т. 4, с. 240]. Чичикова, накупившего крепостных, жители NN, решив, что он «миллионщик», «полюбили еще душевнее» [143], но потом, напуганные слухами о мертвых душах, не велят «пускать» и даже «гоняют с крыльца» [194]; «миллионщиком» он оказывается мнимым, а уж демиургом и вовсе никаким.

Мифология провинциального города объясняет и санкционирует у Гоголя изначально сложившийся здесь порядок [Мелетинский, 1976, с. 169—170]. Отсюда особое значение реалий, отсылающих

к мифическому прошлому. Такова, например, воспетая рассказчиком в «Повести...» «лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть!» [т. 2, с. 372]. Лужа оказывается не только значимой частью городского пейзажа, но и отличительным знаком «нашего мира», и в этом смысле — реалией действительно мифологической.

Между тем мифологизация провинциального пространства представлена у Гоголя как перманентный процесс. Земляника рассказывает Хлестакову про устроенный им в богоугодных заведениях п о р я д о к: «С тех пор как я принял начальство, — может быть, вам покажется даже невероятным, — все как мухи выздоравливают. Больной не успеет войти в лазарет, как уже здоров; и не столько медикаментами, сколько честностью и порядком» [т. 4, с. 238]. Чичиков, осматривая город, «заглянул в городской сад», где «деревца были не выше тростника», однако «о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что “город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день”...» [15]. Обитатели «нашего мира» рисуют картины его продолжающегося творения, призванные поддержать и укрепить мифологический статус провинциального города.

Продолжающееся творение «нашего мира» предполагает активную роль в этом космогоническом акте женщин, явно доминирующих над мужской частью. Рассказчика в «Повести...» удивляет это странное неравноправие, подчеркивающее изначально данное женщинам преимущество перед мужчинами: «Я, признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника? Или руки их так созданы, или носы наши ни на что не годятся» [т. 2, с. 370]. У Гоголя пространство провинциального города именно так и у с т р о е н о, а руки женщин именно так и с о з д а н ы, как описывает простодушный рассказчик.

Хлестакову в уездном городе уготована роль мифологического жениха: город, обладающий по мифологическим представлениям «женской природой», «завоевывают, подчиняют себе, берут, как невесту» — и миражная активность мнимого ревизора закономер-

но «увенчалась “получением” руки дочери городничего...» [Манин, с. 393]. Гоголевская провинция действительно предстает обычно как «женственная стихия», которую «прельщают и завоевывают» [Зингерман, с. 13]; примечательно, однако, что уездный город, обнаружив присущие ему женские свойства, сам стремится обольстить Хлестакова. Ср. реплику Городничего, раздосадованного чересчур «свободным» поведением жены: «Ну, уж вы — женщины! Все кончено, одного этого слова достаточно!» [т. 4, с. 244] Дамы, увидевшие в Чичикове выгодную партию, наделяют его и внешностью завоевателя: «...стали находить величественное выражение в лице, что-то даже марсовское и военное, что, как известно, очень нравится женщинам» [152]. Но они же не прощают ему высказанного к ним пренебрежения, распустив губительную для его репутации сплетню. Город NN, находящийся под властью дам, завоевать и покорить в принципе невозможно, в чем и убедился Чичиков, испытывав «порядочный испуг» и решив, что «нужно отсюда убираться поскорей» [196].

Слухи и толки служат у Гоголя проявлениями мифогенности провинциального пространства, постоянно их порождающего. Ср. в «Повести...»: «Иван Никифорович никогда не был женат. Хотя проговаривали, что он женился, но это совершенная ложь. Я очень хорошо знаю Ивана Никифоровича и могу сказать, что он даже не имел намерения жениться. Откуда выходят все эти сплетни? Так, как пронесли было, что Иван Никифорович родился с хвостом назади. Но эта выдумка так нелепа и вместе гнусна и неприлична, что я даже не почитаю нужным опровергать пред просвещенными читателями, которым, без всякого сомнения, известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назади хвост...» [т. 2, с. 358]. Поскольку Иван Никифорович имитирует своим поведением роль одного из первопредков, то пущенная было сплетня искажает представление о сотворении «нашего мира», к чему настоящие обладательницы хвоста никакого отношения не имеют.

Обитатели провинциального города изобретают себе посредством молвы мифологических противников, возможные действия которых, как им представляется, несут в себе угрозу существования «нашего мира». Ср. в «Повести...»: «Говорят, — начал Иван

Иванович, — что три короля объявили войну царю нашему. <...> Я полагаю, что короли хотят, чтобы мы все приняли турецкую веру» [т. 2, с. 365—366]. В «Ревизоре» почтмейстер так реагирует на известие об ожидаемом приезде чиновника из Петербурга: «А что думаю? война с турками будет. <...> Право, война с турками. Это все француз гадит» [т. 4, с. 211]. В «Мертвых душах» толки о Чичикове вызывают предположение, «что не есть ли Чичиков переодетый Наполеон», которого англичане, издавна завидующие России, нарочно выпустили «с острова Елены» [187—188].

Мифологические противники находятся за пределами «нашего мира»; изнутри же об опасностях, грозящих разрушить его, предупреждает проявляющийся в действиях и реакциях персонажей латентный или мнимый демонизм. В «Повести...» Иван Никифорович воздвигает «отвратительный для Ивана Ивановича» гусиный хлев «с дьявольской скоростью: в один день» [т. 2, с. 371]. Секретарь суда, познакомившись с прошением Ивана Никифоровича, «...показал на лице своем ту равнодушную и дьявольски двусмысленную мину, которою принимает один только сатана, когда видит у ног своих прибегающую к нему жертву» [Там же, с. 387]. В «Мертвых душах» дамы, подобно демонологическим существам, «...умели напустить такого тумана в глаза всем, что все, а особенно чиновники, несколько времени оставались ошеломленными» [173]. Для мифологии провинциального города манифестации, указывающие на inferнальные свойства и способности его обитателей, не менее значимы, чем внешние угрозы, поскольку высвечивают, хоть и отрицательным образом, реальное существование «нашего мира».

Будучи территорией, населенной «своими», провинциальный город стремится укрепить свой мифологический статус путем проецирования на столицу, что сказывается в подражании столичным модам и нравам. Ср. в «Мертвых душах»: «...кажется, как будто на всем было написано: Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж! Только местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то чуть не павлинье перо, в противность всем модам, по собственному вкусу» [150]. Попытка буквально уподобиться столице оборачивается, однако, ее профаническим дублированием.

Хлестаков воспринимается в уездном городе как «столичная штучка» [т. 4, с. 236]. Кокетничая с ним, Марья Антоновна обнаруживает присущий ей комплекс провинциалки: «Вы насмешники, лишь бы только посмеяться над провинциальными» [Там же, с. 263]. Анна Андреевна, обрадованная сватовством Хлестакова к ее дочери, собирается жить только в столице: «Как можно здесь оставаться!» [Там же, с. 271]. И воображение уже переносит ее в Петербург, рисуя картину ожидающей ее там жизни: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза» [Там же, с. 272].

Хлестакову, приезжему из Петербурга, столица тем более кажется привилегированным в сравнении с провинцией пространством: «Ну, конечно, кто же сравнит с Петербургом. Эх, Петербург! что за жизнь, право!» [Там же, с. 240]. Но ему «нравится здешний городок», где его приняли за важную персону, он искренне уверяет почтмейстера, что и «в маленьком городке можно прожить счастливо»: «Нужно только, чтобы тебя уважали, любили искренне — не правда ли?» [Там же, с. 251]. Городничий не случайно колеблется, говоря с женой о будущем месте жительства: «Ну, в Питере так в Питере; а оно хорошо бы и здесь» [Там же, с. 271]. Ведь именно «здесь», где все «свои», и располагается для него «наш мир» (частью которого успел ощутить себя и Хлестаков), к сотворению которого он как городничий несомненно причастен.

Провинциальный город у Гоголя, как и другие провинциальные города, «существует не только в оппозиции столице, но и сам по себе» [Клубкова, Клубков, с. 262]. Подобно мифологическому «нашему миру», который, будучи миром обитаемым, в противоположность окружающему его хаотичному пространству, располагается в центре Вселенной [Элиаде, 1994, с. 31]⁵, гоголевский провинциальный город обнаруживает чудесную способность превращаться в мифологический центр⁶. Знаменательна в этом смыс-

⁵ О центрации «своего» пространства в провинциальном сознании см.: [Литягин, с. 346]; ср. также: [Абашев, с. 109].

⁶ Ср. «с чудесным превращением провинции в центр» в провинциальном мифе: [Кондаков, с. 27].

ле реплика Городничего, отвергающего нелепое, на его взгляд, предположение Ляпкина-Тяпкина о причине приезда ревизора: «Эк куда хватили! Еще и умный человек! В уездном городе измена! Что он, пограничный, что ли? Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» [т. 4, с. 208]. И эта измеряемая сказочным временем удаленность от всех границ (рубежей географического пространства) странным образом придает гоголевскому провинциальному городу символическое значение центра⁷.

Свой символический смысловой потенциал провинциальный город у Гоголя может раскрыть только в качестве мифологического центра, каким его и стремятся представить освещающие его историю мифы творения. Ср. финальный возглас рассказчика в финале «Повести...»: «Скучно на этом свете, господа!» [т. 2, с. 398]. Или вопль Городничего в «Ревизоре»: «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурочен городничий!» [т. 4, с. 281]. Все, что происходит в мифологизированном пространстве провинциального города, действительно имеет значение для «всего мира»; поэтому провинциальный город, как и мифологический «наш мир», оказывается у Гоголя в центре мира⁸.

Абашев В. В. Пермь как текст : Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000.

Беспрозванный В., Пермьяков Е. Из комментариев к первому тому «Мертвых душ» // Тартус. тетради. М., 2005.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Зингерман Б. Образ русской провинции в творчестве Гоголя : (цитаты и комментарии) // Мир рус. провинции и провинц. культура. СПб., 1997.

Клубкова Т., Клубков П. Русский провинциальный город: стереотипы и реальность // Отеч. зап. 2006. № 5.

Казари Р. Русский провинциальный город в литературе XIX в. Парадигма и варианты // Рус. провинция: миф — текст — реальность. М. ; СПб., 2000.

⁷ О символическом значении центра в мифах см.: [Элиаде, 1998, с. 25—32].

⁸ Ср.: «Словом, город “Ревизора” устроен так, что ничто не ограничивает пространство идущих от него токов вширь, на сопредельные пространства» [Манн, с. 179]. Город, изображенный в «Мертвых душах», «метафоричный и символический», имеет «всеобщее, универсальное значение» [Казари, с. 164]. Отмеченные исследователями свойства гоголевского провинциального города указывают также на присущую ему способность превращаться в мифологический центр мира.

Кондаков Б. В. Пермская земля: реальность и мифы // Провинция: поведенч. сценарии и культур. роли : материалы «круглого стола». М., 2000.

Литягин А. А., Тарабукина А. В. К вопросу о центре России (топографические представления жителей Старой Руссы) // Рус. провинция: миф — текст — реальность. М. ; СПб., 2000.

Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // Тр. по рус. и славян. филологии : литературоведение. П. Тарту, 1996 (Новая серия).

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя : вариации к теме. М., 1996.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.

Мелетинский Е. М. Время мифическое // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. Т. 1. 2-е изд. М., 1987.

Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Соврем. рос. мифология. М., 2005.

Шукин В. Г. Геокультурный образ мира как методологическая основа литературоведения // Шукин В. Г. Российский гений просвещения : исслед. в обл. мифопоэтики и истории идей. М., 2007.

Элиаде М. Священное и мирское : пер. с фр. М., 1994.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость : пер. с фр. СПб., 1998.

2.5. Образы времени и пространства в «провинциальном тексте» писателя

Начиная с первого прозаического сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголь входит в русскую литературу как певец Украины, по сути — как один из зачинателей «провинциального текста». Последующий сборник «Миргород» вполне закономерно получает подзаголовок «Повести, служащие продолжением “Вечеров на хуторе близ Диканьки”». Сразу же уточним, что провинциальный тоpos в произведениях писателя — это, как правило, уездный (реже — губернский) город, а чаще всего вообще безымянное местечко, больше похожее на деревню или хутор. Выстраивающийся в творчестве Гоголя провинциальный текст (или с в е р х т е к с т) предстает как некая совокупность конкретных текстов, формирующих целостный образ провинциального

мира. О художественном устройстве подобного свертхтекста (образах времени и пространства) и пойдет речь ниже.

2.5.1. Время в пространственном континууме сборника «Миргород»

Принято считать, что мир Гоголя — мир пространственный, остановившийся во времени. Однако известно, что Гоголь в 1830-е гг. весьма интересовался историей, что было особенной чертой времени. Актуальнейшая тогда философско-историческая идея — это идея культурно-исторической эволюции человеческого духа, нашедшая осмысление и в творчестве Гоголя, в частности в его сборнике «Миргород».

Наиболее репрезентативны в этом отношении повести «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба».

Сюжеты повестей соотносятся во времени как настоящее и прошлое: одно время («Тарас Бульба») ставит во главу угла «коллективного» человека, другое («Старосветские помещики») — «единичного» человека, автономную личность. Но и внутри каждой из них сопрягаются разновременные повествовательные дискурсы. В «Старосветских помещиках» мотив времени вводится в повествование образами наследника-реформатора и рассказчика, в «Тарасе Бульбе» — автором-повествователем. Последний активно проявляет точку зрения человека Нового времени, обладающего другим типом сознания, чем герои повести. Так, повествование в «Тарасе Бульбе» насыщено словами-маркерами, указывающими на существенно значимую историческую дистанцию между автором и героями («тогда», «в то время» и др.), открыто субъективными оценками событий, поступков и переживаний героев и текстуально обособленными лирическими пассажами.

Приведем примеры. События проводов Тараса Бульбы и его сыновей в Запорожскую Сечь буквально «погружены» в сострада-тельные сентенции автора-гуманиста по поводу горя матери, ее униженного положения в семье, жестокого равнодушия к ее участи: «В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удало-

го века. <...> Она терпела оскорбления, даже побои; она видела ласки, оказываемые только из милости; она была какое-то странное существо в этом сборище безженных рыцарей, на которых разгульное Запорожье набрасывало суровый колорит свой» [т. 2, с. 224—225]¹.

Замечателен также в плане контрастного противопоставления автора-повествователя и героя фрагмент, описывающий степь во время пути Бульбы в Сечь. Она увидена глазами человека утонченного, эстетически переживающего красоту природы, которая героями воспринимается совсем по-другому — эпически, как пространство, где гуляет вольница и совершаются военные подвиги: «Степь чем далее, тем становилась прекраснее. <...> Воздух был наполнен тысячью разных птичьих свистов. В небе неподвижно стояли ястребы... <...> Из травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха... Черт вас возьми, степи, как вы хороши!..» [231—232].

Старосветские помещики Товстогубы — исторические потомки запорожцев, и некоторые мотивы позволяют рассматривать тех и других в едином контексте: это мотив «круга», символически воплощающий смыслы закрытых миров старосветских помещиков и Запорожской Сечи, и мотив еды и питья. В «Тарасе Бульбе» описание казачества каждый раз включает указания на разгульные пиршества: «...Поднялась гуляня... Винные шинки были разбиты...» [242]; «...Кашевары варили в каждом курене кашу в огромных медных казанах» [253]; «Вся Сечь представляла необыкновенное явление: это было какое-то непрерывное пиршество...» [236]. В усадьбе Товстогубов также совершается «беспрерывный» процесс ядения: кофе, коржики с салом, пирожки с луком, рыжики соленые, сушеные рыбки, водка, груши, арбуз, вареники с ягодами, кисель и пр. и пр. Могучая сила жизни со временем утрачивается, свидетельствует Гоголь, и остаются лишь напоминания о ней, приобретшие значение инерционной привычки с изжитыми смыслами. Если в повести «Тарас Бульба» обильная еда — необходимый атрибут

¹ Далее все ссылки на 2-й том собрания сочинений Н. В. Гоголя приводятся в скобках с указанием страницы.

богатырства и тема пиршественного праздника естественно и органично вплетается в этот эпический образ, то в повести «Старосветские помещики» мотив еды теряет свой естественный, бытийный характер, выявляя механистическую, на грани автоматизма, «превращенную» природу персонажей повести — потомков запорожцев-богатырей.

От мира «Тараса Бульбы» к миру «Старосветских помещиков» меняется и образ вещного пространства. В «Тарасе Бульбе» человек показан в деятельном отношении к внешнему миру, так же как и к миру вещей: «Несколько плотников явилось с топорами в руках. Старые, загорелые, широкоплечие, дюже ногие запорожцы, с проседью в усах и черноусые, засучив шаровары, стояли по колени в воде и стягивали челны крепким канатом с берега. Другие таскали готовые сухие бревна и всякие деревья. Там обшивали досками челн; там, переверотивши его вверх дном, конопатили и смолили; там привязывали к бокам других челнов, по казацкому обычаю, связки длинных камышей, чтобы не затопило челнов морскою волною; там, дальше по всему побережью, разложили костры и кипятили в медных казанах смолу на заливанье судов» [244—245].

В противоположность Сечи, усадьба Товстогузов во всем является образ неподвижности и омертвения, где человек вписывается в контекст вещей как их аналог.

Вместе с тем мысль Гоголя о духовном регрессе человека не столь однозначна, в связи с чем имеет смысл обратиться к образу Андрия, младшего сына Тараса Бульбы. Его поведение и внутреннее самоощущение не типичны для казачьего коллектива: он выбирает иные ценности и нравственные приоритеты, нежели его отец и старший брат, — личную волю, любовь и счастье. «Выпадение» в некотором роде Андрия из целостного «круга» запорожского казачества колеблет его основополагающий принцип и разрушает спасительную целостность. Убийство отцом сына свидетельствует о глубинной драме распада эпического мира, ценности которого имеют, как это представляется Гоголю, безусловно абсолютное и непреходящее значение. Вместе с тем само событие обособления самоопределившейся личности, по Гоголю, также безусловно ис-

торически положительно. Но и эта исторически значимая ситуация содержит разнонаправленные, неравнозначные смыслы.

Известно, что русская культура всегда настороженно и неоднозначно расценивала индивидуалистические проявления личности — и Гоголь здесь не стал исключением. В связи с этим стоит обратить внимание на некоторые особенности поэтики, в которой описаны Андрий и его возлюбленная полячка. Поэтика их образов насыщена зловещей символикой, что не характерно в целом для стиля повести, — это символы inferнально-мистического значения. Такими приметами, как чрезмерная красота, блеск, веселье, разорванное пространство, считающимися атрибутами зла, наделены герои — Андрий и полячка: «...Впереди других понесся витязь всех бойче, всех красивее; так и летели черные волосы из-под медной его шапки; вился завязанный на руке дорогой шарф, шитый руками первой красавицы» [296]. «Он поднял глаза и увидел стоявшую у окна красавицу, какой еще не видел отроду: черноглазую и белую, как снег, озаренный утренним румянцем солнца. Она смеялась от всей души, и смех придавал сверкающую силу ее ослепительной красоте» [230]. Ведьма-панночка в «Вие» описана аналогично — в той же цветовой системе inferнальной символики: черный, белый, красный. Примечателен и образ связной татарки — «с длинными и черными, как уголь, волосами» [255], во взгляде которой — «странный блеск», а лицо ее — «мертвенной смуглоты», она напоминает «призрака» и приходит к Андрию по подземному коридору, заполненному гробами и человеческими костями (захоронения христиан-монахов). Этот образ вполне мистичен, если учесть также и то, что восточные люди, люди «другого» мира, как правило, выполняют у Гоголя символическую функцию злого начала (вспомним Петромихали из повести «Портрет», колдуна из «Страшной мести» и др.). Андрий, выбрав для себя иной, чем его сородичи, путь, ступил в опасную зону зла, которое ослепляет человека и завладевает им.

Таким образом, человек движется как бы по заколдованному кругу: от зла к добру, от добра ко злу, и так бесконечно. Следовательно, его духовно-нравственная история — это трагически противоречивый процесс, который не выводит в пространство устойчивого добра.

Аналогична диалектика Гоголя и в его размышлениях о формах человеческого мироустройства, о значении в нем и соотношении постоянных и переменных величин, устоявшегося и исторического. В обеих повестях представлены сложившиеся жизненные уклады, своеобразные «круги» жизни, по-своему гармоничные и целостные, заполненные Божьей благодатью любви и человеческой общности.

Если казачий «круг» погружен в большую историческую жизнь, то «круг» старосветской жизни — это отдельный космос, «сфера», куда «сходит» рассказчик.

Все иное, пребывающее за пределами того и другого «круга», воспринимается персонажами обеих повестей как чужое и чуждое, следовательно, враждебное, угрожающее самому их существованию. В «Старосветских помещиках» это «иное» воплощено в символично-мифологическом образе дремучего леса, где водятся дикие коты. Запорожцы в «Тарасе Бульбе» также воспринимают неказачков и неправославных как своих врагов.

Как рассказчик в «Старосветских помещиках» «сходит» в идиллическую стихию старинных уголков жизни, умиляясь и восхищаясь ее спасительным покоем, так и Тарас Бульба везет своих сыновей в Запорожскую Сечь, где воплощается, как он это понимает, истинная жизнь и где становится истинно богатырская статья: «А вот, лучше, я вас на той же неделе, — говорит он сыновьям, — отправлю на Запорожье. Вот где наука! Там вам школа; там только наберетесь разуму» [219].

Очевидно, однако, что в самой закрытости и своеобразной завершенности представленных в повестях жизненных укладов таятся тенденции, разрушающие их своеобразные целостности.

В «Тарасе Бульбе» это одержимость войной, которая приводит в конечном счете к гибели Запорожской «республики». Глубоко знаменательно, что сюжет воинского братства в повести перетекает в финале в сюжет трагической судьбы Тарасовой семьи. Высокая цель защиты отчизны и святынь веры сменяется в Тарасе и его товарищах жадной жестокого мщения: «Ничего не жалейте! — повторял только Тарас» [317]. И казаки жгли, убивали, не щадя женщин и детей: «...не внимали ничему жестокие казаки и, поднимая копьями с улиц младенцев... кидали... в пла-

мя», где умирали их матери, заживо сжигаемые даже в алтарях, где хотели спастись. «Не одни белоснежные руки, — с состраданием и ужасом сообщает автор, — подымались из огненного пламени к небесам, сопровождаемые жалкими криками, от которых бы подвинулась самая сырая земля и степная трава поникла бы от жалости долу» [318].

Идиллия же «Старосветских помещиков» таит тенденцию к умерщвляющему жизнь окоснению. Лейтмотивные слова в повести «всегда», «по обыкновению» заостряют внимание на марионеточном характере поведения героев: если Афанасий Иванович «всегда» был одет в «бараний тулупчик, покрытый камлотом» и «всегда почти улыбался», так же как Пульхерия Ивановна, напротив, «всегда» была «несколько сурьезна, почти никогда не смеялась» [198], то это предполагает в определенной степени масочность и автоматизм.

Логично думать, что эта жизнь требует реформирования, вмешательства энергичной инициативы. В конце повести наконец является персонаж — «наследник-реформатор», который смело берется за «преобразования»: «Он увидел тотчас величайшее расстройство и упущение в хозяйственных делах; все это решился он непременно искоренить, исправить и ввести во всем порядок» [217]. Однако результаты этой деятельности заслуживают того, чтобы Гоголь описал их с саркастической язвительностью: «Избы, почти совсем лежавшие на земле, развалились вовсе; мужики распянствовались и стали большею частию числиться в бегах» [217].

Таким образом, статика, с чем связывается представление о гармонии и покое, и динамика исторической жизни человечества, долженствующая обновить ее, устойчивое и временное в истории не формируют единого и целостного вектора в общечеловеческой судьбе, но придают историческому процессу хаотический характер, все более и более обесмысливающий человеческий миропорядок.

В сущности, об этом же пишет И. А. Есаулов в своей работе о «Миргороде», указывая на убывание от повести к повести человеческой любви, которая единственно способна созидать целостно-гармоническое пространство человеческого со-бытия [см.: Есаулов].

Не случайно повесть о двух Иванах, которой заканчивается сборник, являет завершающий образ призрачного, распавшегося мироздания. Все это свидетельствует о трагическом характере гоголевского ощущения истории и исторической судьбы человека, что дало основание Д. Мережковскому в работе «Гоголь и черт» увидеть в писателе пророка грядущей гибели культуры [см.: Мережковский].

2.5.2. Пространственная организация «провинциального текста» (повести «Коляска» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»)

На сходные размышления наводит анализ и пространственных образов в повестях Гоголя. В сборнике «Вечера...», а позднее и в «Миргороде» писателя особенно занимает образ провинции. Провинциальный топос у Гоголя, как мы уже, отмечали, отличается безымянностью: например, городок Б. в повести «Коляска». Отсутствие имени у города может быть понято как стремление автора к максимальному обобщению, к описанию любого провинциального города и — шире — к созданию обобщенной модели мироустройства. Безымянность города призвана подчеркнуть отсутствие жизни, абсолютное омертвление и разрушение мира. Действие происходит «нигде», в пустоте, в безжизненном пространстве, у которого нет даже названия. Провинциальный город, таким образом, предстает как пространство исчезнувшее, пребывание в котором соотносится с пребыванием в пространстве ино-небытия.

Другим вариантом номинации провинциального топоса является присвоение ему необычного, чуждого русскому слуху названия. Провинция, имеющая такое имя, воспринимается как другой мир, место, где живут «иные», «чужие» люди. Так, хутор, куда приезжает Шпонька, носит название Вытребеньки, что в переводе с украинского означает «причуды». Причуда — это не только каприз, но и неожиданное, странное явление. Следовательно, мир, описываемый автором, — это диковинный, странный мир, в котором могут происходить противоестественные события. Кроме того, сле-

дует учесть, что с именем географического поселения всегда связывается миф о его создании. Таким образом, получается, что Вытребеньки возникли неожиданно, причем в таком месте, где и жить практически невозможно, неудобно: вспомним, что герой добирался до родного хутора три дня из своего П*** полка (кстати, столь же безымянного, что и городок Б.).

Еще один важный момент. И в «Коляске», и в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» провинция — это южная окраина. Связь Гоголя с южной провинцией поддерживалась, по всей видимости, на духовно-ментальном уровне. Юг для писателя был связан с понятием Родины, прошлого, детства, гармонии. Отношение с провинцией у Гоголя — на уровне происхождения и родства, воспоминаний детства и юности. Поэтому выглядит вполне объяснимым, что при приближении к родному хутору сердце Ивана Федоровича Шпоньки «сильно забилося» [т. 1, с. 173]: герой вернулся в свой родной дом, где не был одиннадцать лет, где все ему знакомо, все идет по давно заведенному порядку. Именно здесь можно надежно укрыться от всего остального мира.

В повести «Коляска» рисуется, казалось бы, идиллическая картина летнего дня: «Как нарочно, время тогда было прекрасное, каким может только похвалиться летний южный день. Солнце, вступивши на полдень, жарило всею силою лучей, но под темными густыми аллеями гулять было прохладно, и цветы, пригретые солнцем, утворяли свой запах» [т. 3, с. 144]. Но вместе с тем мир южных окраин предстает как выжженный беспощадным солнцем пыльный, неживой мир. Не случайно почти сразу же за процитированным выше фрагментом идет странное замечание: «Но она [жена Чертокуцкого] все сидела в густой аллее, из которой был открыт вид на большую дорогу, и рассеянно глядела на безлюдную ее пустыньность» [Там же, с. 144]. Обращает на себя внимание противоречивое восприятие провинциального города — как гармоничного, практически райского места на земле и одновременно как безжизненного, мертвленного пространства. Совмещение таких противоречивых оценок — характерная черта провинциального текста Гоголя. Неизменность провинциального мира, господство в нем привычки, устоявшегося уклада жизни — все это свидетельствует о его

традиционной стабильности и патриархальности. Но на уровне организации пространства явлены и черты разрушения провинциального топоса.

Отметим постоянные элементы провинциального образа мира.

Во-первых, дома, или, вернее, «домики». Они очень маленькие, низенькие и находятся в крайне плачевном состоянии: «низенькие мазаные домики, которые смотрят на улицу до невероятности кисло», «глина на них обвалилась от дождя, и стены вместо белых стали пегими» [т. 3, с. 137].

Во-вторых, площадь. Это — центр города, и, в зависимости от того, что находится на площади, можно сделать вывод о состоянии жизни в городке. Изначально города строились в соответствии с центрической моделью мира: центром города всегда был храм, который, как правило, располагался на площади. Но в центре городка Б. (повесть «Коляска») — маленькие лавочки. Таким образом, средоточие жизни города — рынок, т. е. место, забитое вещами, призванное удовлетворять лишь материальные потребности человека.

В-третьих, забор или плетень — неизменный элемент городского ландшафта, выполняющий отгораживающую функцию, затрудняющий коммуникацию между людьми. Пользуясь терминологией В. Н. Топорова, можно сказать, что в «провинциальном тексте» Голя предельно высок «коэффициент прерывности и разъединенности» пространства [Топоров, 1995, с. 293]. Вот только один пример: плетень «весь был усеян висевшими на солнце солдатскими фуражками: серая шинель торчала непременно где-нибудь на воротах» [т. 3, с. 138]. Висящие на заборе предметы «забывают» и без того тесное пространство провинциального города. О тесноте улиц свидетельствует и такое замечание автора-повествователя: «Чертокуцкий, несмотря на весь аристократизм свой, сидя в коляске, так низко кланялся и с таким размахом головы, что, приехавши домой, привез в усах своих два репейника» [Там же, с. 144]. Преувеличенный «размах головы» Чертокуцкого, которого мотало, словно куклу, сочетается с представлением о необыкновенно узких городских улочках.

Улицы не только тесны, но и пустынные, вернее, на них не встретишь людей, «разве только петух перейдет через мостовую» [т. 3, с. 137] или свиньи залягут в грязь. Провинциальный город производит впечатление запущенности, безлюдности, необитаемости. Но, несмотря на пустынную простоту пространства, мир гоголевского провинциального города всегда заполнен вещами. «Опустошение пространства, исчезновение его привычных деталей поселяет в человеке тревогу, как и противоположная операция переполнения пространства, его загромождения избыточными объектами» [Топоров, 1983, с. 251]. Вещи занимают в провинциальном городе огромное место: «Бездна бутылок, длинных с лафитом, короткошейных с мадерой, прекрасный летний день, окна, открытые напролет, тарелки со льдом на столе, отстегнутая последняя пуговица у господ офицеров, расстрепанная манишка...» [т. 3, с. 140]. Гиперболизация, доходящая подчас до фантастичности в описаниях, сочетается у Гоголя с самым пристальным вниманием к деталям.

Тесно соседствуют в «провинциальном тексте» элементы природной и культурной сфер. Так, культурными составляющими городской среды являются сады, дворцы, церкви, купола, шпили, фонари [см.: Топоров, 1995, с. 315]. В провинциальном городе эти элементы культуры отсутствуют. Сад и колокольня появляются лишь во сне Шпоньки, в реальности же их нет: вместо них — переулки, ворота, базары, лавочки, домики, амбары. А в городке Б. «садики, для лучшего вида, городничий давно приказал вырубить» [т. 3, с. 137]. Все элементы провинциального города тяготеют к горизонтальному расположению в пространстве, что свойственно именно природе. Культура же стремится к вертикали, оттого значимыми элементами ее становятся шпили, купола. В этом плане «провинциальному тексту» будет противоположен текст столичный, «петербургский». Согласно ему, освоение природы человеком осознается как ее гибель, как захват природы культурой. Оттого город, построенный вопреки природе, оказывается дисгармоничным и обреченным на гибель. Что касается провинциального города, то в нем полного захвата природы культурой не происходит. Но от этого еще только хуже, так как процесс остается незавершенным, останавливается посередине. Провинциальный город —

уже не природное, но еще не культурное пространство, по сути воплощенный хаос.

«Хаотичный» образ провинциального мира выявляется не только на уровне пространственной организации текста, но и на уровне персонажной системы, конкретной обрисовки человека, характеристики его состояния и поведения. Так, обезличивание героя начинается с его имени: дважды повторенное «Пифагор» в имени и отчестве главного персонажа повести «Коляска» как бы «стирает» человека. Нелепость имени подчеркивает абсурдность существования такого героя. Не случайно жена его именует «пульпультиком», а он ее — «моньмуней» и «душенькой». Имя героя лишь упоминается, хотя и не откликается в сюжете повести ни разу, а имя его супруги и вовсе не названо. Герои либо безымянны, как сам город, либо безжизненны, как их имена.

Вот как описывается внешность Чертокуцкого: «носил фрак с высокою талией на манер военного мундира, на сапогах шпоры и под носом усы» [т. 3, с. 139]. Но не дано описания его лица, лица просто нет. Усы — и только. Стоит отметить, что усы являются одним из часто повторяющихся в повести мотивов: «В переулках попадались солдаты с такими жесткими усами, как сапожные щетки. Усы эти были видны во всех местах. Соберутся ли на рынке с ковшиками мешанки, из-за плеч их, верно, выглядывают усы» [Там же, с. 138]. Многочисленные усы как бы восполняют пустоту городского пространства. Одна деталь внешности выходит на первый план, становится в фокус авторского внимания и в итоге замечает собой самого человека. А в финале повести произойдет почти буквальное растворение человека в вещи: обнаружив спрятавшегося в коляске Чертокуцкого, генерал не выкажет особого удивления и оставит его в прежнем положении — закрытым «фартуком и кожею», согнувшимся «в своем халате» [Там же, с. 146].

Человек у Гоголя тождествен тому пространству, в котором он находится, оттого так много встречаем уподоблений человека вещи или животным и растениям. О Степане Ивановиче Курочке в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» говорится: «вон идет ветряная мельница!» [т. 1, с. 166]. И еще ряд однородных примеров: «В них [постоялых дворах] обыкновен-

но с большим усердием потчуют путешественника сеном и овсом, как будто бы он был почтовая лошадь»; «Губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки» [т. 1, с. 171]; «Григорий Григорьевич повалился на постель, и казалось, огромная перина легла на другую» [Там же, с. 178]. То же и в «Коляске»: «Помещик с короткими руками, несколько похожими на два выросшие картофеля» [т. 3, с. 143]. «Ах я лошадь», — говорит о себе Чертокуцкий [Там же]. Животные же, наоборот, наделяются человеческими чертами. Так, лошадь, которой любят герои в «Коляске» — «крепкая и дикая, как южная красавица» [Там же, с. 141], — зовут Аграфена Ивановна, и это ее имя кажется гораздо более естественным и реальным, нежели имя самого Чертокуцкого. Иначе говоря, происходит мена местами людей и животных, влекущая за собой серьезную трансформацию образа человека.

Преобладающее состояние героев в «провинциальном тексте» Гоголя — бессознательный морок, забытие, сон. Так, городничий в «Коляске» обычно спит после обеда, Чертокуцкий «спал мертвецки» [Там же, с. 145], жена Чертокуцкого, проснувшись, все равно пребывает в каком-то забытии и все сидит, рассеянно глядя на дорогу и слушая послеобеденное храпение кучеров. Но люди не только бездействуют. Они совершают некоторые поступки, но таким образом, что, кажется, сами не отдают себе в этом отчета, словно кто-то или что-то заставляют их это делать. Показательной в этом отношении является сцена обеда у генерала в повести «Коляска». Почему Чертокуцкий, вместо того, чтобы отправиться домой и готовиться к принятию гостей, остается на обеде? Это непонятно не только повествователю и читателям, но и самому герою: «Он взял уже было и шляпу в руки, но как-то так странно случилось, что он остался еще на несколько времени» [Там же, с. 143]. «Чертокуцкий долго не знал, садиться или не садиться ему за вист. Но как господа офицеры начали приглашать, то ему показалось очень несогласно с правилами общежития отказаться. Он присел. Нечувствительно очутился перед ним стакан с пуншем, который он, позабывшись, в ту же минуту выпил. Сыгравши два роберта, Чертокуцкий опять нашел под рукою стакан с пуншем, который тоже, позабывшись, выпил, сказавши наперед: “Пора, господа, мне домой, право, пора”».

Но опять присел и на вторую партию» [т. 3, с. 143]. В приведенном отрывке есть объяснение такого поведения — поступать согласно правилам общежития, поступать, как все поступают. Действительно, провинциальное сознание к о л л е к т и в н о, это сознание толпы. Выделяться в провинции не принято. Все живут в соответствии с теми законами, которые навязывает провинциальный город. Иначе в нем жить невозможно. Город становится образом жизни, способом существования, он пребывает внутри героев и заставляет поступать так, а не иначе, и эта довлеющая сила города не осознается человеком.

Напрямую поведение человека зависит от состояния природы, погоды. Возможно, именно малая насыщенность событиями выработала обостренную чувствительность провинциального жителя к различным состояниям природы. В начале повести «Колыска» дан серый, невероятно грустный пейзаж, и на сердце у повествователя «нехорошо» [Там же, с. 137]. Ближе к финалу повести — картина жаркого летнего дня, который навеивает сон и апатию на всех обитателей городка Б. Состояния природы являются контрастными: это либо дождь, либо жара и яркое солнце. И то и другое негативно сказывается на состоянии человека: дождь нагоняет тоску, а жара вводит человека в апатию и сон. Каким бы ни было состояние природы, оно распространяется и на человека, подчиняет себе.

В рассматриваемых повестях активно проявляет свое присутствие повествователь, который является неотъемлемой частью «провинциального текста». Ведь это он рассказывает нам о событиях, произошедших в городке Б. Именно он ставит в один перечислительный ряд человека и вещи, дает внешнюю характеристику героям, уделяет большое внимание мелочам. И, следовательно, повествователь, так же как и герои, является носителем провинциального сознания. Характерной чертой его сознания является «б е с п а м я т с т в о»: «Нужно вам знать, что память у меня невозможно сказать, что за дрянь: хоть говори, хоть не говори, все одно. То же самое, что в решето воду лей» [т. 1, с. 165]. «Да я и позабыл, что вы у меня никогда не были» [Там же]. «Очень жаль, что не могу припомнить, по какому обстоятельству случилось бригадному генералу давать большой обед» [т. 3, с. 138]. Неудивительно, что взгляд

изнутри на искаженное мироздание сам по себе тоже является искаженным. Отсутствие памяти — это отсутствие рефлексии, опоры на прошлое, следовательно, без памяти человек живет безопорно, следствием этого является искажение человеческого сознания. Кроме того, духовный мир героев является абсолютно таким же замкнутым, как замкнуты пространства провинциального города. Сознание вследствие этого становится «исковерканным», порождает мороки, видения.

В диалогах героев отчетливо просматривается мотив «глухоты». Люди не слышат друг друга, постоянно переспрашивают или отвечают механически, совершенно бессодержательными фразами вроде «Вы справедливо думаете», «это хорошо» [т. 3, с. 141] или «Мне очень приятно» [Там же, с. 142]. Взаимодействие между жителями провинциального города своеобразно. Так, город сам по себе затрудняет коммуникацию между людьми. Преодоление ряда разобщенных масштабных пространств делает взаимодействие между горожанами затруднительным. Но, казалось бы, иначе должно быть в провинциальном городке, размер которого невелик, а количество жителей ограничено и все знакомы друг с другом. Действительно, формально люди взаимодействуют друг с другом — ездят в гости на обеды, на «смотрины». Но коммуникации не происходит. Показательным примером является диалог Шпоньки с Машенькой — две реплики, да и те о мухах. Легко распространяются в городе только слухи — для этого не обязательно слышать другого, вернее, слухи как раз и рождаются не из фактов, поведенных кому-либо, а из вымысла. Вот что говорили о Шпоньке после его приезда: «В непродолжительном времени об Иване Федоровиче везде пошли речи как о великом хозяине» [т. 1, с. 175], — хотя рассказчик говорил о том, что хозяйством занималась его тетушка, так как считала, что племянник слишком молод для подобной деятельности.

Характерным для «провинциального текста» является м о т и в в р а н ь я: «Иван Иванович, ты лжешь!», «я тебе говорю, что ты лжешь», «все врет!»; «Врет он, проклятый!» [Там же, с. 180, 181, 182]. Искаженная действительность рождает и искаженное сознание, которому сложно различить, где вымысел, а где правда, где реальное, а где воображаемое.

В «провинциальном тексте» присутствуют особые звуковые и цветовые характеристики. Все звуки — очень громкие, преувеличенно громкие: «Стук поваренных ножей на генеральской кухне был слышен еще близ городской заставы» [т. 3, с. 138]. «Выставив серьезные морды из своих ванн, они [свиньи] подымают такое хрюканье, что проезжающему остается только погонять лошадей поскорее» [Там же, с. 137]. «Перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик и вдруг стройный хор; и все не молчит ни на минуту. А солнце садится и кроется» [т. 1, с. 175]. Все эти звуки как будто сливаются в один оглушающий шум. Наличие громких звуков — характерная черта анализируемых повестей. Интересно, что такая особенность сочетается с мертвенностью и приглушенностью жизни, которые, казалось бы, должны бы были характеризоваться отсутствием каких-либо звуков.

В эпизоде возвращения Шпоньки домой активными являются цветовые и звуковые характеристики: серый, бурый, черный, пегий — цвета темные и мрачные, их присутствие кажется странным, ведь рисуется картина жаркого летнего дня, освещенного не только южным солнцем, но и радостью главного героя. В «Коляске» семантика дождя, сырости и грязи органична цветовой палитре, в которой преобладает серый цвет. Помимо серого, есть еще пегий и «цвет грязи» [т. 3, с. 137]. Хотя офицеры, мелькавшие и там и тут, создают впечатление пестрой многоцветности, цвет города как целого не изменился, а стал еще серее — от непременно торчавших «где-нибудь на воротах» [Там же, с. 138] серых солдатских шинелей. Контрастную картину прекрасного летнего дня создают красный и белый цвета, а также блеск.

Обе повести выглядят незавершенными. Они словно обрываются на середине повествования. Подобный прием создает ощущение «разрушенного» текста. Незавершенность текста поддерживает искаженный образ провинциального города, подчеркивает гибельность этого пространства. Кажется, что застывший мир провинции — незыблемый, косный и омертвелый. А незавершенность текста говорит о том, что все шатко и неустойчиво. Омертвелый мир не может быть основой для человека, не может дать опо-

ры и вследствие этого не только разрушает человека, но и разрушается сам.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М., 1995.

Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991.

Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.

2.6. Сюжет договора человека с дьяволом и повесть «Шинель»

Научное внимание к одному из самых притягательных произведений Гоголя — повести «Шинель» — не ослабевает до сих пор. С момента ее первой публикации (1842) сложилось несколько подходов в читательском восприятии и интерпретации повести. Один из них был задан В. Г. Белинским, для которого (а позже и для Н. Чернышевского, А. Герцена) «Шинель» стала новым этапом в развитии русской литературы 40-х гг. XIX в., обозначив социальный интерес к теме «маленького человека». Другой подход, высказанный С. Т. Аксаковым (отчасти А. Григорьевым) и предполагавший восприятие творчества писателя с духовных позиций, долгое время оставался невостребованным. Однако религиозно-философская традиция в начале 90-х гг. XX в. вновь возрождается в гоголеведении.

Впервые попытка рассмотрения повести Гоголя в контексте христианской традиции была предпринята голландским ученым Ф. Дриссенем, который сравнил сюжет «Шинели» с сюжетом жития Акакия Синайского [см.: Driessen]. Позднее в зарубежном и отечественном гоголеведении этот подход найдет своих многочисленных сторонников¹.

¹ Выводы, сделанные Дриссенем, были поддержаны другими западноевропейскими исследователями — соотечественником Й. ван дер Энгом и финским исследователем Ерки Пеураненом. Среди исследований последних лет см.: [Дилакторская; Ветловская, с. 18—35; Сурков; Лото; Феномен «Шинели» Н. В. Гоголя].

В то же время данная точка зрения, наиболее заметно обозначившая себя в литературоведении в 90-е гг. XX в., вызовет критику Ю. В. Манна, который скептически отнесется к попытке поставить образ героя в контекст духовной традиции. «Вспомним, что духовность занятий (переписывания), которым якобы изменил Акакий Акакиевич, весьма проблематична (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — *А. Ш.*) ...Суровые обличения и укоры гоголевскому герою со стороны ряда исследователей (начиная, увы, с Дм. Чижевского!) покажутся более чем неловкими» [Манн, с. 461—462]².

Рассмотрим один из аспектов интерпретации гоголевского произведения — определение сюжетообразующей роли мотива договора человека с дьяволом в организации художественного мира повести, ранее не акцентированный в литературоведческих исследованиях.

Приведем основные фазы сюжета договора человека с дьяволом, обратившись к важнейшему источнику [см.: Словарь-указатель сюжетов, с. 87—89]: герой испытывает состояние острой нужды (влюблен в недоступную женщину / стремится разбогатеть / получить повышение по службе / стать царем и т. п.) — ищет пути к дьяволу (определенное место, время, через посредника) — заключает договор / отрекается от Христа — получает желаемое — осознает свое грехопадение — после раскаяния (возможно посредством святого / Богородицы и т. п.) спасается (возможен обман дьявола).

В начале повествования главный герой представлен как нечто неизменное в своей основе: «Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько не переменялось директоров и всяких начальников, его

² В своих размышлениях исследователь прямо отвергает возможность истолкования мотива приобретения героем шинели как «падения» или «измены» его житийному предназначению. В примечании к этому суждению, полемизируя с концепцией Хипписли, Ю. Манн пишет: «А Хипписли трактует добывание Башмачкиным генеральской шинели заимствованным у Юнга Штиллинга гоголевским представлением о недолжной привязанности непросветленной души к земным благам, привязанности, которая прикрепляет эту душу к низшим сферам потустороннего царства, околосемной атмосфере и к земным недрам. Все это звучит вполне пародийно, не говоря уже о том, что адекватность привидения и Акакия Акакиевича вовсе не бесспорна» [Манн, с. 461].

видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым...» [т. 3, с. 110]³. В приведенном фрагменте в описании художественного времени нельзя не заметить традицию восприятия и изображения времени, существовавшую в литературе Древней Руси. Акакий Акакиевич в начале повести выведен за пределы суетного пространства, в котором время дробится и где оно скоротечно, что показано частой сменой начальников департамента. Положение же Башмачкина остается неизменным, как и положено герою в житийном произведении.

Мир Акакия Акакиевича — это мир смирения, бесстрастия. «Приходя домой, он садился тот же час за стол», ел все, «что ни посылал Бог на ту пору» [112—113]; «даже тогда, когда все стремится развлечься, — Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению» [113] и др. В итоге, перед нами предстает герой, воплощающий христианский идеал смирения и простоты.

В невозмутимости Акакия Акакиевича проявляется великое терпение, свойственное житийным героям: «Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним... рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории... сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом. Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич... среди всех этих докук он не делал ни одной ошибки в письме. Только если уж слишком была невыносимая шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?”» [111]. В приведенном фрагменте особое символическое значение имеет «шутка» чиновников — посыпание головы Акакия Акакиевича мелкими бумажками. С одной стороны, в насмешке сослуживцев виден один из житийных мотивов — это побивание святого камнями [см.: Турбин, с. 81], с другой — мелкие бумажки не случайно сравниваются со снегом, что дает возможность уже в начале повести выявить присутствие мотива холода/метели, который полу-

³ Далее текст повести цитируется по 3-му тому собрания сочинений Гоголя с указанием в скобках соответствующей страницы.

чит свое дальнейшее развитие в финальных эпизодах «Шинели» и является устойчивым в русской литературе при описании Петербурга, символизирует вторжение inferнальных сил, приводящих к омертвлению человеческой души. Это становится особо заметно при описании мира чиновничьего Петербурга как лишенного души и сострадания к человеку.

Благодать исходит от всего существа Акакия Акакиевича: слова его преображают «молодого человека», перед нами разворачивается традиционный для житийной литературы мотив чуда, приводящий к возрождению души человека.

Род занятий Акакия Акакиевича — переписывание бумаг — имеет также христианские основы. Семивековой период развития древнерусской литературы закрепил в читательском сознании представление о сакральности рукописного текста. В занятии Акакия Акакиевича должно видеть не простое механическое действие, лишенное души⁴, а традицию особого отношения к Слову и букве, существовавшую в христианском учении — исихазм⁵: «...Он служил с любовью. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выразилось на лице его...» [111]. И дело здесь не в отсутствии определенных способностей героя, а в той атмосфере умиротворения и покоя, которые царят в пространстве Акакия Акакиевича, противопоставляя тем самым его миру чиновничьего холода.

⁴ Сравнивая Макара Девушкина и Акакия Акакиевича, Ю. В. Манн отмечает: «Макар Алексеевич вполне сознает механический характер переписывания, больше того, он выводит на поверхность ту антитезу, которая у Гоголя подразумевалась: или сочинение, или переписывание. Первое — соображение и творчество; второе — повторение и копирование. Первое — удел избранных; второе — доступно людям скромных способностей, вроде Акакия Акакиевича...» [Манн, с. 462].

⁵ Особое понимание роли слова в христианской культуре, как известно, было в эпоху исихазма. «Слово, по учению этого времени, было сущностью явлений. Назвать вещи — значило понять их. ...Отсюда же чрезвычайная привязанность к буквализму переводов...» [Лихачев, с. 117]. Подтверждением особого значения буквы в христианской культуре может служить переводной апокриф «Сказание, как сотворил Бог Адама», где давалось объяснение происхождения имени главного героя: «И послал Господь своего ангела, повелев ему взять “аз” на востоке, “добро” на западе, “мыслете” на севере и на юге. И оживил душу в человеке и дал ему имя Адам» [Библиотека литературы Древней Руси, с. 96—97].

Таким образом, в начальных эпизодах повести Акакий Акакиевич представляет собой героя, пребывающего в целостном мире. Однако начиная со второй части герой поставлен в ситуацию испытания искушениями, и таким героем-искусителем является петербургский мороз, вынуждающий героя заботиться о новой шинели. Петербургская зима приобретает черты обезбоженного мира, в который «вморожены» души людей, и душа Акакия Акакиевича прежде всего.

Безусловно, «новая шинель» — это дьявольское искушение героя. Первое посещение портного Петровича становится началом его падения, вводит в существование героя движение, о чем свидетельствует появление в тексте образа-символа лестницы. Как известно, лестница для Гоголя всегда была символом духовного восхождения. Однако для героя «Шинели» эта лестница оказывается перевернутой: она ведет к постепенному омертвлению и гибели его души. «Взбираясь по лестнице, ведущей к Петровичу, которая надобно отдать справедливость была вся умощена водой, помоями и пропитана насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов...» [115]. В приведенном фрагменте символичен черный цвет, использованный при описании пути Акакия Акакиевича, имеющий христианские основы⁶. Он соотносим со смертью, тьмою, пространством, в котором человек обречен на гибель.

Квартира Петровича своим описанием напоминает преисподнюю. Портной имеет бесовский облик, что в совокупности с негативной семантикой его прозвища указывает на его дьявольскую природу. Петрович, бес-портной, принадлежит демоническому миру. Подтверждением является описание героя: лицо его искажено, что в народном представлении указывает на связь с нечистым: «...Несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно

⁶ Противопоставление света тьме показано уже в одном из первых памятников русской литературы — Слове о законе и благодати митрополита Илариона, где свет символизирует эпоху христианства, спасения; тьма — язычество, бесовство, погибель души. «Тогда идольский мрак стал удаляться от нас — и явилась заря правоты; тогда тьма служения бесовского исчезла — и слово евангельское осияло нашу землю» [Библиотека литературы Древней Руси, с. 45].

удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков, — разумеется, когда бывал в трезвом состоянии» [114]: «как получил отпускную... стал попивать довольно сильно по всяким праздникам, сначала по большим, а потом, без разбору, по всем церковным, где только стоял крестик в календаре» [115]. В образе Петровича автор показывает «окаменение», обезличивание человека. Символично прозвище, выбранное для героя, происходящее от греческого «камень» и таким образом составляющее оппозицию душе Акакия. Мир, которому принадлежит Петрович, — это дьявольский мир, время в нем скоротечно, о чем свидетельствует календарь, висящий на стене. Именно со встречи Акакия Акакиевича с Петровичем в повести получает развитие мотив договора человека с дьяволом, уходящий своими корнями в древнерусскую литературу [см.: Журавель].

Далее мы видим описание самой хозяйки — жены Петровича, занятой приготовлением рыбы. Важно здесь то, что о хозяйке автор говорит как о героине, находящейся в ином пространстве — не русском. Жену «называл мирскою женщиной и немкой», она «носит даже чепчик, а не платок...» [115]. Противопоставление автором чепчика платку как раз и указывает на принадлежность героини миру, не связанному с традициями русской православной культуры. Не остается без внимания и занятие жены — приготовление рыбы. «Хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самых тараканов» [115]. Как известно, в христианстве рыба — это символ, присутствующий в описании евангельского чуда, сотворенного Христом (см.: Мф. 13: 47—48; 14: 13—21; 15: 32—39; Мк. 6: 34—44; и др.). К тому же греческое слово ἰχθῦς (рыба) в эпоху раннего христианства в Древнем Риме стало символом мессии и читалось как аббревиатура: Иисус, Христос, Бог-Сын, Спаситель (Ιησοῦς, Χριστὸς, Θεοῦ, (Ν)Υἱὸς, Σωτὴρ). В повести же происходит десакрализация евангельского образа в пространстве, лишенном души.

Описание самого Петровича также символично. Герой представлен сидящим на столе, что уже заставляет посмотреть на него как на хозяина своего мира: «Акакий Акакиевич... увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвер-

нувшего под себя ноги свои, как турецкий паша» [115]. Образ сидящего на столе Петровича имеет смысловую контрастность и указывает не только на возвышение героя в пространстве, но, что не менее важно, и на принадлежность его (как в случае и с женою) инонациональному топосу, осмысливаемому как враждебный («как турецкий паша»). Одновременно герой связан с пространством смерти, на что указывает опять-таки положение Петровича на столе, что в обрядовой погребальной традиции сопоставимо с возложением тела умершего на стол. Также и скрещенные ноги Петровича являются еще одним убедительным доказательством принадлежности Петровича inferнальному миру. Следовательно, мы можем утверждать: то пространство, в которое попадает герой, абсолютно чуждо и враждебно ему. Бес-портной становится искусителем Акакия Акакиевича, предлагая ему новую шинель. Перед читателем разворачивается сцена торга, являющаяся частью архетипического сюжета договора человека с дьяволом, где последний выполняет свою часть партнерских условий договора через разного рода служения. Однако не стоит забывать о том, что подобный договор не долговечен и, как только душа получена нечистым, договор разрывается, ведя за собой и утрату материальных ценностей, полученных ранее.

Уже при известии о необходимости пошива новой шинели герой начинает постепенно превращаться в мертвеца. «При слове “новую” у Акакия Акакиевича затуманило в глазах....» [117]. Герой делает еще одну попытку избежать соблазна: он решает переговорить с Петровичем и дожидается «первого воскресенья». «Понюхав табаку⁷, Петрович растопырил капот на руках и рассмотрел его против света и опять покачал головою» [116]. Именно здесь в повести и совершается окончательное отпадение Акакия Акакиевича от мира света, поскольку мы видим поражение сердца героя. «У Акакия Акакиевича при этих словах екнуло сердце» [117]. Как извест-

⁷ Деталь символична и также может быть использована в характеристике мира Петровича как inferнального. Как известно, табак в Россию завез Петр. Следовательно, нюхать табак — это не русская традиция. Таким образом, реальное петербургское пространство в повести вновь предстает демоническим, не соответствующим христианским традициям. А сам Петр, являясь основателем этого мира, отождествляется с Антихристом.

но, в православной антропологии именно сердце воспринимается как хранитель души человека, потеря которой (что тождественно отречению от Бога) с неизбежностью приводит человека к дьяволу.

В итоге шинель в повести предстает отображением духовного мира героя, с появлением которой мир полностью меняется. День, когда Петрович приносит обнову, становится для Акакия Акакиевича «самым торжественнейшим в жизни». Введенная в повествование неправильная стилистическая конструкция (либо «самый», либо «торжественнейший») уподобляет этот день Пасхе, но это лже-Пасха, как впрочем, и псевдокрещение, произошедшее ранее, и псевдопричастие героя во время дружеской вечеринки.

Чинция де Лото отмечает, что именно с этого момента повести смех буквально вторгается в жизнь Акакия Акакиевича, а вместе с ним — шум и веселье. «Потеряв бесстрашие, он попадает в мир многословия и смехотворства» [Лото, с. 78]. Герой постоянно «усмехается», все делает весело. С шумом и смехом связан свет, который из яркого освещения улиц превращается в «огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшей на краю света» [125]. Предельным выражением символики света становится образ фонаря, который, в свою очередь, связан с образом лестницы. Яркое освещенная лестница становится символом обманчивости мира и открывает истинную суть метаморфозы героя. Однако свет, появляющийся в данных сюжетных эпизодах, лишен своей Божественной природы. Яркость света открывает для Акакия Акакиевича мир соблазна, который он ранее не замечал: «...Улицы становились живее, населенней и сильнее освещены. ...Начали попадаться и дамы, красиво одетые... <...> Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина...» [123].

Мир, в который все сильнее втягивается Акакий Акакиевич, постепенно предстанет миром бездны, наполненным шумом, криком. «Все это: шум, говор и толпа людей, — все это было как-то чудно Акакию Акакиевичу». На званом вечере, ближе к полуночи и происходит причащение героя миру тьмы через вкушение вина. «Акакия Акакиевича заставили выпить два бокала, после которых он почувствовал, что в комнате сделалось веселее...» [124].

Последующее изменение местоположения героя в пространстве («скоро потянулись перед ним те пустынные улицы, которые даже и днем не так веселы...», «он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни...» [125]) указывает на постепенное вторжение в повествование мотива смерти. И появление грабителей в данном эпизоде не выглядит случайным событием. Мы можем говорить здесь о завершении развития в повести мотива договора человека с дьяволом. Заключенная символическая сделка расторгается, шинель изымается тем, кем она ранее была дана — нечистым: «“А ведь шинель-то моя!” — сказал один из них громовым голосом» [125].

Примечательна еще одна деталь, предшествующая описываемым событиям, — проводы Акакия Акакиевича Петровичем в департамент в новой шинели. «Петрович вышел вслед за ним... и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны...» [122]. Два приведенных фрагмента сюжетно взаимосвязаны и объединяют в один ряд грабителей и Петровича как представителей inferнального мира, выносящих приговор грешнику (ср.: «сказал... громовым голосом»).

Далее в повести предстает образ начинающего генерала, у которого лицо как бы подменено безличной значительностью звания («одно значительное лицо»), что тоже показывает безличие холодного чиновничьего Петербурга. Однако и он встроен в религиозно-символический план повествования. Он словно сходит с табакерки портного Петровича, на которой изображен генерал со стершимся лицом, заклеенным бумажкой. Он демонически подменяет собою Бога и вершит суд над душой Акакия Акакиевича.

Сам Акакий Акакиевич поминает в предсмертном бреду «его превосходительство». Это бунт «маленького человека» против унизившего его начальства, и одновременно это своеобразное богоборчество. Ибо «значительное лицо» и впрямь замещает в чиновном сознании Акакия Акакиевича идею Бога. «А значительное лицо... совершенно упоенный мыслью, что слово его может лишить даже чувств человека, искоса взглянул на приятеля... и не без удовольствия увидел, что приятель его находится в самом неопределенном состоянии и начинал даже с своей стороны сам чувствовать страх» [130].

Последующее описание агонии Акакия Акакиевича соотносимо с общеевропейской христианской традицией изображения смерти в литературе. В христианской традиции прочно укрепилось представление о смерти как особом символе, как «знамени, предвозвещении посмертного суда над душой» [см.: Кротов, с. 171]. «Поступки людей (благие или лукавые) — это письма, которые человек записывает в книгу своей совести» [Панченко]. Тема «Мир — книга» получит свое развитие еще в сочинениях Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Назианзина. «Смерть страшна только для грешника, праведному человеку бояться ее нечего, к ней нужно готовиться» [Там же, с. 203].

Смерть героя в повести предопределена всеми предшествующими обстоятельствами, и прежде всего религиозной пустотой как самого мира Петербурга, так и Акакия Акакиевича, и изображается как несправедная. «Явления, одно другого страннее, представлялись ему беспрестанно... то, наконец, даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась» [131]. Лишь на одно мгновение, «перед самым концом жизни», состояние Акакия Акакиевича озаряется появлением «светлого гостя в виде шинели» — своего рода ангела, «оживившего на миг бедную жизнь».

Итак, проведенное исследование убеждает в том, что повесть «Шинель» представляет собой сложное художественное образование, в котором действует множество смысловых течений. Вступая в сюжетные связи на разных уровнях текста, они образуют многослойную мотивно-сюжетную систему. Такая структура текста представляет собой особую художественную форму, способную вместить целостную картину мира. И одним из важнейших ценностных оснований, с которым соотносит писатель изображаемый мир, является христианская традиция, указывающая причину неизбежной обреченности на обратный результат любого начинания в мире, утратившем важнейшее качество — душу и святость.

Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1: XI—XII века. СПб., 1997.

Библиотека литературы Древней Руси. Т. 3. СПб., 1999.

Ветловская В. Е. Житийные источники гоголевской «Шинели» // Рус. лит. 1999. № 1. С. 18—35.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986.

Журавель О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в русских повестях конца XVII — начала XVIII в. Новосибирск, 1996.

Кротов М. Г. Послание царя Алексея Михайловича о смерти патриарха Иосифа : (этюд из исторической психологии) // Герменевтика древнерус. лит. XVI — нач. XVIII в. М., 1989.

Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили // Избр. работы : в 3 т. Т. 1. Л., 1987.

Лото де, Ч. Лестница «Шинель» // Вопр. философии. 1993. № 8.

Манн Ю. В. Карнавал и его окрестности // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя : вариации к теме. М., 1996.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1 / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 2003.

Сурков Е. А. Русская повесть первой трети XIX века : (генезис и поэтика жанра). Кемерово, 1991.

Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов : об изучении литературы. М., 1978.

Феномен «Шинели» Н. В. Гоголя в свете философского мирозерцания писателя : (к 160-летию издания) / под ред. Ю. И. Мирошникова и О. В. Зырянова. Екатеринбург, 2002.

Driessen F. C. Gogol as a Short-Story Writer : a Study of His Technique of Composition. The Hague, 1965.

3. ОПЫТЫ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

3.1. Гоголь: между мифом и анекдотом

Он вечно тот же, вечно новый...
А. С. Пушкин

Личность Н. В. Гоголя всегда вызывала интерес у читателей прежних и нынешних. При этом она постоянно находилась в тени гоголевского творчества. В сознании читателя существует галерея бессмертных эпических и драматургических полотен писателя, его герои. Но что связанное с личностью Гоголя закреплено в культурной памяти современного человека? Гоголь — выходец из Малороссии, жил в Петербурге, Москве, Риме. Был веселым человеком, мистификатором, «с Пушкиным на дружеской ноге», сжег второй том «Мертвых душ», под конец жизни задумывался о вере.

Личность Гоголя, ускользя от рядового читателя, постоянно находится где-то между мифическим и анекдотическим истолкованием ее. Еще в юности Гоголь писал матери: «Правда, я почитаюсь загадкою для всех, никто не разгадал меня совершенно. У вас почитают меня своенравным, каким-то несносным педантом, думающим, что он умнее всех, что он создан на другой лад от людей. Верите ли, что я внутренно сам смеялся над собою вместе с вами. Здесь меня называют смиренником, идеалом кроткости и терпения. В одном месте я самый тихий, скромный, учтивый, в другом угрюмый, задумчивый, неотесанный и проч., в третьем — болтлив и докучлив до чрезвычайности. У иных — умен, у других — глуп...» [т. 9, с. 22]

Для современников Гоголь становится литературным феноменом, новой звездой на небосводе российской словесности, чей путь неоднозначно отслеживался и комментировался критическим телескопом В. Г. Белинского. После выхода «Мертвых душ» критик, оценивая Гоголя, говорил о том, что «обществу легче полюбить его, чем понять» [Белинский, с. 191]

Действительно, странный писатель любим читателями (хотя и не всеми), но остался не вполне понятным, вернее, недопрочитанным. В результате у Гоголя создается репутация известного и в то же время странного писателя. Вокруг его личности возникает ореол мифа, граничащего с анекдотом¹.

В книге В. В. Вересаева «Гоголь в жизни» (1933) встречается много рассказов очевидцев, которые можно оценить как неизвестные (местами забавные, местами нелепые) истории из частной жизни Гоголя. Анекдотические истории, иногда называемые пассажами, представляют личность писателя с разных сторон. В одних он остроумен (анекдот о гоголевских названиях вин) [Русский литературный анекдот, с. 199], в других ироничен и саркастичен (анекдот о перебранке Гоголя с молодницей) [Там же, с. 200—201], в третьих — загадочен и странен (анекдот о жилетке Гоголя) [Вересаев, с. 314—315]. Масса таких историй появится после смерти писателя и будет зафиксирована в «Шутках, остротах и избранных мыслях Н. В. Гоголя...» (1902).

Некоторые из анекдотов о Гоголе вызовут негодование в писательской среде. Вольность интерпретации гоголевской личности, допущенная И. И. Ясинским в «Анекдоте о Гоголе» [см.: Ясинский, с. 594—598], возмутит Н. С. Лескова, о чем он сразу же напишет заметку «Нескладица о Гоголе и Костомарове» [см.: Лесков, с. 208—212]. Интересно, что анекдот Ясинского о жилетке Гоголя, спровоцировав публичное критическое выступление Лескова, воскреснет в XX в. Отталкиваясь от истории Ясинского и полемики вокруг нее, И. А. Бунин создаст рассказ «Жилет пана Михольского» (1936), где художественно переосмыслит взаимоотношения Гоголя с типом

¹ Под «анекдотом» здесь стоит понимать «рассказы очевидцев об удивительных случаях с участием знаменитых лиц» [Тамарченко, с. 22].

созданного им пошлого героя. Таким образом, нелепый анекдот о писателе трансформируется в художественный миф, подчеркивающий сложную архитектонику личности Гоголя.

На рубеже XIX—XX вв. тонус разговоров о Гоголе значительно повышается. Анекдотический дух историй о писателе сменяется глубоким погружением имени Гоголя в миф. «Школьный» характер отношения к писателю как к представителю реалистического направления заменяется модернистским переосмыслением его личности. На фоне литературного, философского и религиозного ренессанса фигура Гоголя предстает в совершенно необычных ракурсах.

С одной стороны, в работах В. В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского, с присоединением двух этюдов о Гоголе» (1893) и «Литературные очерки» (1899) создается неожиданный по резкости подачи и откровенности образ писателя. «Никогда более страшного человека... подобия человеческого... не приходило на нашу землю» [Розанов, с. 141], хотя при этом же идет определение Гоголя «как гениального писателя, но глупого человека» [Тэффи, с. 231]. Мыслитель-гоголеборец открывает и особую грань гоголевского мифа — проблему «половой загадки Гоголя». В результате создается совершенно неклассическая модель иного, антигоголевского, мифа. В. Ерофеев, характеризуя Розанова как «тонкого и удачливого провокатора», справедливо замечает обратную силу воздействия этого мифа: «Споря с Розановым, мы убеждаемся в истинной глубине Гоголя» [Ерофеев, с. 15].

С другой стороны, к 100-летию писателя появляется работа Д. С. Мережковского «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» (1909)². Мережковский, перечитывая Гоголя на современный лад, определяет метафизическую составляющую его творчества как глубокую метафору. Весь жизненный путь писателя философ рассматривает как поединок человека с чертом, понимая под последним не фольклорную фигуру, а инфернальное «отрицание всех глубин и вершин — вечную плоскость, вечную пошлость» [Мережковский, с. 213].

² Первоначальный вариант этого труда под названием «Гоголь и черт» публикуется в 1906 г.

Мифу о Гоголе Мережковский придает черты великой трагедии: реальные факты из жизни писателя он вводит в контекст мифологического конфликта (противостояния человека и черта). Апеллируя к тому, что Гоголю подчас становилось холодно даже в теплом помещении, Мережковский соотносит образ мерзнувшего писателя с героем сказки Андерсена «Снежная королева»: «Судьба Кая — судьба Гоголя: кажется, и ему попал в глаз и в сердце осколок проклятого зеркала. <...> Бедный Гоголь, бедный Кай! Оба замерзнут, так и не сложив из льдин слова Вечная Любовь» [Мережковский, с. 245].

Помимо этого, Мережковский уподобляет трагическую развязку жизни писателя финалу повести «Вий». Известно, насколько мучительны были для Гоголя насильственные попытки докторов спасти его. Мережковский сопоставляет картину гибели Хомы Брута со смертью писателя, сопротивляющегося насилию обступивших его демонов: «Доктора должны были казаться Гоголю в предсмертном бреду его чем-то вроде той нечисти, которая задушила Хому Брута в оскверненной церкви. <...> Он “умер от страха”, так же как Гоголь» [Там же, с. 303, 305]. И последнюю просьбу умирающего писателя («Лестницу, поскорее, давай лестницу!...») [Вересаев, с. 498] Мережковский толкует как попытку вырваться из круга мучений, поднявшись от виевых демонов по духовной лестнице.

Политический и социальный перелом в истории России после 1917 г. вызывает и к перелому культурному. Для советской власти Гоголь является узаконенным классиком отечественной литературы. При этом наряду с Пушкиным и другими «нужными» писателями прежней поры Гоголь подвергается школяризации и однозначно выступает в качестве сатирика, обличителя пороков буржуазно-монархического уклада.

Призывая к критической оценке действительности и ища новых — современных — Гоголей, власть одновременно остерегалась их появления. Этот парадокс зафиксирован в замечательном экспромте Ю. Н. Благова: «Мы — за смех! Но нам нужны / Подобрее Щедрины / И такие Гоголи, / Чтобы нас не трогали» [Словарь современных цитат].

Покрывая классиков «хрестоматийным глянцем», советская идеология прежде всего стремилась опереться на проверенные временем культурные мифологемы. В результате появился по-советски мифологизированный Гоголь. Заочным создателем такого Гоголя стал В. И. Ленин, в трудах которого исследователи 1930-х гг. обнаружили около 150 обращений к текстам писателя [см.: Нечкина, с. 534—572]. Ссылки на «великого сатирика» в работах вождя явились каркасом для советизации писателя. Советский миф закреплялся также ссылками на Белинского, который, по словам все тех же советских горе-ученых, «видел в Гоголе могучего союзника молодой революционной демократии» [Дубовиков, с. 15].

Реакцией на мифологизацию писателя в контексте советской идеологии становится появление анекдотов о Гоголе. Первопроходцем в этой области был Д. Хармс. В декабре 1936 г. в плане подготовки к столетию со дня гибели А. С. Пушкина Хармс работает над очерком о детских годах поэта для журнала «Чиж». Параллельно с «детским» вариантом очерка у писателя возникает совершенно «взрослый» цикл «Анекдоты из жизни Пушкина», в котором образ гениального поэта весьма далеко отстоит от биографического подobia. Такой псевдо-Пушкин пародирует официальное представление о поэте. В свете такой пародии рядом с Пушкиным не случайно появляется и Гоголь.

Еще Белинский указывал на соперничество гоголевской и пушкинской традиции в русской литературе. После смерти писателей дискуссия вокруг этого вопроса не утихала, становясь приметой пушкинского и гоголевского мифов. Кто же из них первый, кто главнее? И хотя советское литературоведение стремилось не противопоставлять Гоголя Пушкину, «как это делали либеральные критики, стремившиеся вбить клин между так называемым “гоголевским” и “пушкинским” направлениями в русской литературе» [Там же, с. 16], вечный вопрос о первенстве оставался открытым.

В драматической миниатюре «Пушкин и Гоголь» (1934) Хармс представляет монотонную череду падений классиков, запинаящихся друг за друга и чертыхающихся по этому поводу («Вот чорт! Никак об Гоголя!» — восклицает Пушкин; «Вот мерзопакость! Опять

об Пушкина!» — возмущается Гоголь) [Хармс, 1999, с. 555—556]. В анекдоте вечное соперничество двух мифов закрепляется уже не за фигурами живых классиков, а за симулятивными образами, сохраняющими только оболочку оригинала (его имя). В данном драматическом анекдоте «происходит пародийное снижение образов писателей-классиков, осмысленных массовой культурой» [Масленкова].

При этом чисто хронологически пальму первенства получает в трагическом юбилейном 1937 г. все-таки Пушкин. Несмотря на это в миниатюре «О Пушкине» (1936) Хармс все же сохраняет миф о неразрешимом соперничестве двух классиков, где через традиционное сравнение Пушкина с менее великими Наполеоном, Бисмарком, тремя русскими императорами Александром и «всеми людьми» выявляет первенство Гоголя. Но Гоголь оказывается «так велик, что о нем и написать-то ничего нельзя» [Хармс, 1999, с. 704]. Загадку Гоголя невозможно понять, ее можно только созерцать — таков философский итог анекдотического осмысления гоголевского мифа Хармсом.

Примечательно то, что анекдотический стиль Хармса воскрешает в 1970—1980-е гг. В это время в фольклорной среде возникает ряд анекдотов о русских классиках [см.: Хармс, 1991, с. 219—236]. Очень часто данные миниатюры приписывают перу самого Хармса. В этих текстах Гоголь выступает в качестве завистника пушкинского гения: «Однажды Гоголю подарили канделябр. Он сразу нацепил на него бакенбарды и стал дразниться: “Эх ты, — говорит, — лира недоделанная!”» [Там же, с. 230].

Сюжетной основой псевдохармсовских анекдотов о Гоголе становится мотив переодевания Гоголя в Пушкина. В таком виде Гоголь едет в маскарад, приходит в гости к Льву Толстому, Вяземскому, Майкову, Державину и даже к самому Пушкину. Но везде (за редким исключением двойного переодевания)³ писателя разоблачают:

³ Ср.: «Однажды Гоголь переоделся Пушкиным, сверху нацепил львиную шкуру и поехал в маскарад. Ф. М. Достоевский, царство ему небесное, увидел его и кричит: “Спорим, это Лев Толстой! Спорим, это Лев Толстой!”» [Хармс, 1991, с. 226].

«Однажды Гоголь переоделся Пушкиным, пришел к Пушкину и позвонил. Пушкин открыл ему и кричит: “Смотри-ка Арина Родионовна, я пришел!”» [Хармс, 1991, с. 219].

Все же, несмотря на иронический, трагестийный лад данных анекдотов, в них выделяется индивидуальность Гоголя, которую не спрятать ни под какими бакенбардами. Серия анекдотов о русских писателях является все той же реакцией на официальный облик классиков: с одной стороны, пародией на культ имени, с другой — стремлением увидеть писателей живыми, а не мумифицированными.

Тем же стремлением пронизана книга Абрама Терца (А. Синявского) «В тени Гоголя» (1975). Предлагая новое прочтение и истолкование судьбы и творчества писателя, Синявский стремится понять его под другим углом, проникнуть в тень гения, а именно в область не всегда доказуемого, но полемичного его ощущения. Демифологизируя Гоголя, очищая его от шаблонного восприятия, Синявский тем самым провоцирует оживление личности писателя, несмотря на сумеречный, изначально танатический посыл книги («Гоголь носил в груди чувство гроба...») [Терц, с. 5].

Именно этот настрой и легенда о погребенном заживо Гоголе передается следующему этапу развития гоголевского мифа. В 1988 г. в газете «Советская Россия» были опубликованы записи из дневника дипломата и писателя А. Я. Аросева «До жестокости откровенны», в которых говорится о том, что при перезахоронении праха Гоголя летом 1931 г. в гробу не обнаружили череп писателя. Легенда о пропавшей голове Гоголя и о неестественном положении останков в гробу сразу соотносится с первым пунктом завещания писателя и его опасениями быть похороненным заживо.

Повесть А. Королева «Голова Гоголя» (Знамя, 1992, № 7) воспроизводит стечение мифических фактов, связанных с открывшимися обстоятельствами, и представляет inferнальный сюжет продажи Гоголем своей души дьяволу, который использует голову писателя «в качестве снаряда в грандиозном пространственно-временном кегельбане» [Немзер, с. 221]. Характеризуя повесть Королева как «пошлый шарж», критик А. Немзер в работе «Современный диалог с Гоголем» отмечает тенденцию «гоголизации» в литературе

конца XX столетия как естественное продолжение гоголевского мифа [см.: Немзер].

Своеобразной квинтэссенцией гоголевского мифа можно назвать стихотворение В. Кальпиди «Из дневника», являющееся лирической рефлексией относительно личности Гоголя и его интерпретаторов [см.: Кальпиди, с. 15—17]. Этот поэтический текст вбирает в себя интонации разных ракурсов гоголевского мифа — от биографического до метафорического:

...А в-четвертых, а в-пятых, в-шестых и в-седьмых: неизвестно,
как он вырастил жабры для твердой воды подземельной.
Как он их переплавил потом ради встречи небесной? —
разговор, говоря не своими словами, отдельный.

И на этой строфе ты запнулся, запнулся на самой
непонятной строфе, где фигляр становился монахом,
перестав водевили записывать греческой драмой,
а себя то и дело накачивать смехом и страхом.

В. Кальпиди справедливо замечает, что Гоголя «трудно понять через речи земного тумана, / а ведь именно им продиктованы эти заметки». Поэт, подобно В. Розанову и А. Синявскому, погружается в тень Гоголя, которая «тужится быть некромешной». Из этих сумерек и восстает перед нынешним читателем великий писатель.

В современном информационном пространстве Гоголь рассеивается корпускулярным светом. Он становится даже интерактивным. Так, например, некоторые герои и сюжеты его произведений переселяются в виртуальную реальность. Компания Step Creative Group выпустила три квеста по мотивам гоголевских произведений: «“Вий”. История, рассказанная заново» (2004), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (2005), «Вечер накануне Ивана Купала» (2006).

Гоголь обживает новое культурное пространство, продолжая располагаться где-то между мифом и анекдотом. Именно этой срединной позиции можно дать старинное определение, использованное некогда самим Гоголем, — *побасенки*. «Побасенки!.. А вон протекли веки, города и народы снеслись и исчезли с лица земли, как дым унеслось все, что было, — а побасенки живут и по-

вторяются поныне... <...> Побасенки!.. Но мир задремал бы без таких побасенок, обмелела бы жизнь, плесенью и тиной покрылись бы души» [т. 4, с. 443].

Загадка Гоголя заключается в ее неразрешимости и неповторимости. Пока существует эта загадка, существует и Гоголь.

Белинский В. Г. Похождение Чичикова, или Мертвые души // Белинский В. Г. Избр. произв. Минск, 1954.

Вересаев В. Гоголь в жизни // Соч. : в 4 т. Т. 4. М., 1990.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Дубовиков А. Н. Наследие Гоголя в наши дни // Лит. в shk. 1952. № 1.

Ерофеев В. Розанов против Гоголя // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов : эссе. М., 1996.

Кальпиди В. Ресницы : кн. стихов. Челябинск, 1997.

Лесков Н. С. Нескладица о Гоголе и Костомарове (историческая поправка) // Собр. соч. : в 11 т. Т. 11. М., 1958.

Масленкова Н. А. А. Пушкин глазами Даниила Хармса [Электронный ресурс]. URL: <http://old.ssu.samara.ru/science/vestnik/content/litr.html>.

Мережковский Д. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. М., 1991.

Немзер А. Современный диалог с Гоголем // Новый мир. 1994. № 5.

Нечкина М. В. Гоголь у Ленина // Н. В. Гоголь : материалы и исследования. Т. 2. М. ; Л., 1936.

Розанов В. В. Опавшие листья : лирико-филос. зап. М., 1992.

Русский литературный анекдот конца XVIII — начала XIX века. М., 1990.

Словарь современных цитат [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litportal.ru/genre214/author6062/read/page/4/book29537.html>.

Тамарченко Н. Д. Анекдот // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий. М., 2008.

Терц А. В тени Гоголя : «Ревизор» и «Мертвые души». М., 2005.

Тэффи Н. После юбилея : (отрывки впечатлений и разговоров) // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. М., 2002.

Хармс Д. Цирк Шардам : собр. худож. произв. СПб., 1999.

Хармс Д. Горло бредит бритвою : случаи, рассказы, дневниковые записи // Глагол. 1991. № 4.

Шутки, остроты и избранные мысли Н. В. Гоголя : собр. анекдотов, острот, шуток, избр. мыслей и воспоминаний современников / сост. М. С. Козман. Одесса, 1902.

Ясинский И. И. Анекдот о Гоголе // Ист. вестн. 1891. № 6.

3.2. В проекциях литературно-философской критики

3.2.1. Гоголь в восприятии К. Н. Леонтьева

Отношение К. Н. Леонтьева к личности и творчеству Гоголя до сих пор либо обходится молчанием, либо толкуется несколько упрощенно. Игнорируется существенный аспект рассмотрения обозначенной темы — динамика восприятия Леонтьевым феномена Гоголя. Это тем более значимо, что идейно-философский путь Леонтьева состоит из трех этапов, каждый из которых маркирован своим отношением к личности и творческому наследию Гоголя.

Первый этап (1850-е — 1862)

Размышляя об этом периоде своей жизни, Леонтьев признавался: «Я в первой юности моей был в одно и то же время и романтик, и почти нигилист» [Леонтьев, 2000, VIII, 1, с. 297]¹. Характеризуя повесть «Лето на хуторе», созданную в 1850-х гг., он заметил, что она «испорчена тем дурным русским комизмом и грубостью, от которой и посевевши сам Тургенев не мог спастись, до того неуместная гоголевщина въелась нам в кости» [VI, 1, с. 55].

В ранней повести «Второй брак» молодой чиновник Герсфельд, «музыкант по призванию», «задумал писать оперу, которой либретто должен был быть “Тарас Бульба” <...> Он уже слышал смутный, общий гул зверского рева казаков за стенами осажденного города, густые звуки католического органа; самый зеленый луч, проникавший на пол сквозь сторы, напоминал ему “чудо, совершенное светом” в разноцветных стеклах. Он слышал шепот голодных мужчин, молящихся за спасение драгоценной жизни. И все временно покрывалось короткими переливами колокольного призыва. Не соznавая еще тогда цели, не думая об опере, он отдавался минуте.

¹ В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием тома (римскими цифрами), при необходимости — полутома (арабскими), а также страницы.

Но с этого вечера задумал он дело, и в редкий миг досуга снова слышались на его квартире — то отвага мазурки, то степная тоска, то гик удалцов, то колокола, переходившие в нечто подобное тихому водному падению, из него в журчание, из журчания в шопот и восторг молитв» [I, с. 286].

В эти годы Леонтьев пишет роман «Подлипки» (опубл. в 1861), насыщенный отсылками к произведениям Гоголя, прежде всего это упоминание знаковых гоголевских персонажей.

Например, за одну из героинь романа Клашу сватается некто Щелин, у которого «лицо жирное и белое, Станислав на шее, живот большой, руки сырые...». Ладнев (главный герой), расценивающий Щелина как не самую подходящую Клаше партию, восклицает: «И ведь читала же она “Нос” и знала, что Ковалев был кавказский коллежский асессор точно так же, как Щелин!.. Этого одного, кажется, довольно» [I, с. 539]. Но Клаша соглашается, и Ладнев задается вопросом, жалеть ее теперь или презирать.

Еще одна отсылка к Гоголю возникает в трудную минуту, когда Ладнев переживает духовно-психологический кризис: «[Исчез] поэтический, воздушный Владимир Ладнев, и остался на месте его не труп, конечно... а так какая-то формула, понимающая все, но без всякой личности, без всякой самобытной движущей силы инстинктов. Не Онегина уже я видел перед собою... а Ноздрева, Ноздрева, трижды Ноздрева!..» [I, с. 568].

Возникает интересный образ самого писателя: «Как, вы не знаете Гоголя? неужели? — восклицает один из героев романа. — Это великий поэт; это молодой человек, красавец собой, с черными кудрями до сих пор. Ни одна женщина не может устоять против него, когда он посмотрит... вот так... Он теперь в самых близких отношениях с графиней Неверовской» [I, с. 432].

Казалось бы, в процитированном отрывке образ Гоголя осмысливается иронически (вспомним, что сам Леонтьев считал, что «Гоголь лицом на какого-то неприятного полового похож» [VI, 1, с. 737]). Но есть в тексте романа совсем иная характеристика писателя, высказанная Ладневым: «Березин дал мне Гоголя... <...> Благодаря ему я вдруг погрузился в совершенно новый для меня мир, где о высочайшем говорилось таким своеобразным языком, где смех был не-

слыханного рода, но как-то непостижимо знаком и близок недрам моей души» [I, с. 432]. Быть может, здесь намечается противопоставление писателя его творчеству? В этой связи заметим, что Леонтьев, например, боялся знакомиться с Тургеневым, опасаясь, что тот окажется человеком некрасивым. Но, к удовлетворению Леонтьева, Иван Сергеевич оказался значительно «героичнее своих героев».

В 1850-е гг. Гоголь еще был жив, находился в Москве, но Леонтьев «не имел ни малейшего даже желания видеть его или быть ему представленным, потому что за многое питал к нему личное нерасположение» [VI, 1, с. 734]. Далее он сам так поясняет причины своей неприязни к Гоголю: «Между прочим, и за “Мертвые души”. Или, вернее сказать, за подавляющее, безнадежно прозаическое впечатление, которое производила на меня эта “поэма”. Положим, что безукоризненную и вескую художественность этого произведения я уже начинал сознавать... <...> ...но что ж мне было делать, если во мне неискоренимо было то живое эстетическое чувство, которое больше дорожит *поэзией действительной жизни, чем художественным совершенством ее литературных отражений!* (здесь и далее в цитатах курсив автора. — А. У.)» [Там же].

Называя Гоголя гением, Леонтьев критикует его за карикатурность, ядовитый комизм, сатиру. Но «Тарас Бульба», «Рим», «Вий» оцениваются Леонтьевым весьма высоко. Последние творения («Ревизор», «Игроки», «Мертвые души») осмысляются как «самые зрелые, но злые все-таки и сухие», заслоняющие для читателя другие повести Гоголя, «восхитительные не только по форме, но и по содержанию, по выбору авторского мировоззрения».

Именно в этот период Леонтьев сделал интереснейшее замечание: «Меня... долго продолжало... интересовало, отчего это у него *ни одна женщина* в повестях на живую женщину не похожа: или это старуха вроде Коробочки и Пульхерии Ивановны, или какая-то красивая тень, вроде Анунциаты (“Рим”) и Оксаны; какое-то живописное отражение *красивой плоти*, не имеющей души...» [Там же, с. 737—738]. Не будем комментировать это оригинальное леонтьевское наблюдение, отметим лишь попутно, что эта его идея будет подхвачена В. Розановым и получит дальнейшее развитие в гоголеведении [см.: Бочаров, с. 147—173].

Второй этап (1862—1871)

В шестидесятые годы Леонтьев приближается к идеям политического консерватизма. Сам мыслитель подробно описывает происходившие с ним перемены в статье «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой», где неизбежно возникает имя Гоголя: «...Не легко мне было “сжигать” то, чему учили поклоняться наши писатели... <...> ...путем искусного и тонкого отрицания или ложного, одностороннего освещения жизни (хотя бы и сам Гоголь — “Как всё у нас скверно!”...) Но я хотел *сжечь* и сжёг!.. Догорела последняя тряпка гоголевских *обносков*... Я стал находить, что Гоголь какой-то гениальный урод, который сам слишком поздно понял весь вред, приносимый его могучим комическим даром...» [VIII, 1, с. 298]. По мысли Леонтьева, Гоголь «наложил» на русскую литературу «свою великую, тяжелую и отчасти все-таки “хамоватую” лапу» [Там же, с. 304]. Оказывается, что все дальнейшее развитие литературы ощущает на себе значительное гоголевское влияние: «Между злым, но поэтическим скептиком Печориным и спокойным, твердым и в то же время страстным Вронским высится мрачный призрак Гоголя (не Гоголя “Тараса Бульбы”, “Рима” и Вакулы, а Гоголя “Мертвых душ” и “Ревизора”); призрак некрасивый, злобно-насмешливый, уродливый, “выхолощенный” какой-то, но страшный по своей все принижающей силе» [Там же, с. 306].

И только крупнейшим русским писателям удалось в какой-то мере преодолеть, по мысли Леонтьева, влияние Гоголя: И. С. Тургеневу с Лаврецким и Рудиным, И. А. Гончарову с героем Райским (но не с Обломовым, который «тот же Тентетников “Мертвых душ” — только удачнее и симпатичнее исполненный»).

Не испорченными гоголевским влиянием Леонтьев почитал «Записки охотника» И. С. Тургенева и «Капитанскую дочку» А. С. Пушкина.

Третий этап (1871—1891)

В эти годы Леонтьев, будучи уже полумонахом, создает свою важнейшую работу «Анализ, стиль и веяние. Критический этюд о романах графа Л. Толстого» (1881). Леонтьев подводит итог размышлениям о русской литературе в целом и о Гоголе в частности.

«Сила гениального творчества одинакова в двух великих созданиях Гоголя: “Вий” и “Записки сумасшедшего”; однако мы с точки зрения реальной достоверности не можем же равнять *самого Вия* с петербургским чиновником Поприщиным» [Леонтьев, 1912, с. 221—222].

Кстати, «Записки сумасшедшего» Леонтьев цитирует в «Воспоминании о Ф. И. Иноземцеве»: «Я мог... сказать, как сумасшедший Гоголя: “что меня за всё вознаградило сегодняшнее открытие. Я узнал, что у всякого петуха под перьями есть Испания!!”» [VI, 1, с. 362].

«А когда у Гоголя Тентетников, просыпаясь поутру, все лежит и все протирает глаза, а глаза у него “маленькие”, — то это и очень гадко и не нужно. Хочется сейчас же поехать к генералу Бетрищеву и сказать идеальной Улиньке: “Послушайте — не выходите замуж за Тентетникова: он поутру, по свидетельству самого Н. В. Гоголя, ужасно противен!” Зачем это? <...> “Протирание маленьких глаз” у молодого человека, в которого влюблена высокочтимая автором героиня, — это уже не черта, а какая-то дубина, какое-то бревно эстетического преткновения. *Мог* он и не протирать глаза всякий раз, могли быть и глаза побольше. Ничего тут *органического* нет, а только отвратительно» [Там же, с. 306].

В 1876 г. Леонтьев вновь повторяет в письме Т. Филиппову свою мысль о влиянии Гоголя на русскую литературу: «После *гениальной грубости* Гоголя — все наши писатели просто разучились писать, как бы это так выразиться... *просто, кратко, благоуханно*» [VI, 2, с. 291].

В «Записках отшельника» Леонтьев отмечает: «Самих себя, Россию, власти, наши гражданские порядки, наши нравы мы (со времен Гоголя) неумолкаемо и омерзительно браним. Мы разучились хвалить; мы превзошли всех в желчном и болезненном самоуничтожении, не имеющем ничего, заметим, общего с христианским смирением» [Леонтьев, 1992, с. 207].

По сути, приведенные высказывания о Гоголе такой провокационной силы, что заставляют вспомнить нашумевший в свое время философский этюд Н. Бердяева «Духи русской революции», в котором именно Гоголю вменялось в вину разрушение духовного иммунитета России. Такова концепция леонтьевских отзывов о Гоголе, которая практически не меняется на протяжении всей жизни мыслителя, хотя отчасти и уточняется в зависимости от конкретного этапа его духовно-творческой биографии.

Нужно заметить, что такое понимание Гоголя не нашло поддержки ни при жизни Леонтьева, ни впоследствии. Так, Н. А. Бердяев в своей большой работе о Леонтьеве выскажет суждение об ограниченности мыслителя, о том, что непонимание Гоголя — его слабое место: «Он не понимал характера гоголевского творчества, оно представлялось ему уродливым, он видел в нем истребление красоты. <...> Он не почувствовал странности и загадочности гоголевского творчества <...> В творчестве Гоголя был уже поколеблен органически цельный образ человека. Гоголь — фантаст, он видит чудовища, а не людей. Он совсем не реалист. В его художественных восприятиях есть что-то, родственное художественному кубизму Пикассо» [Бердяев, с. 123].

Как это ни парадоксально, но в чем-то Леонтьев и Гоголь совпадают. Позволим себе процитировать тонкое наблюдение современного исследователя: «Замечательнее же всего то, что в Гоголе он [Леонтьев] мог бы, но не сумел узнать своего единомышленника по трагическим предощущениям будущего» [Житкова, с. 116]. Но эти предощущения особенно выразительно проступают в культурологии Д. С. Мережковского и В. В. Розанова.

3.2.2. Гоголь в культурологии Д. С. Мережковского

Культурология Д. С. Мережковского — одна из наиболее замечательных составляющих творческого наследия философа. Но, пожалуй, в самой своей интересной части она представляет развернутое и целостное осмысление русской классической литературы. Мережковский считал, что именно русские писатели обладают даром провидения и пророчества, что именно в русской литературной классике XIX в. явственно обозначились доминантные тенденции духовного развития современного человечества, более того, была предсказана будущая его судьба.

Но прежде чем обратиться непосредственно к заявленной теме, необходимо напомнить о некоторых особенностях метода и философских идей Мережковского.

Во-первых, известно, что в основании философско-культурологической концепции Мережковского, его философии «нового религиозного сознания» лежит идея религиозного обновления, состоящего в том, чтобы, в обход церкви, вернуться непосредственно к учению Христа. Во-вторых, аналитический метод Мережковского является методом феноменологическим, когда писатель и его творчество трактуются как духовно-религиозный феномен сознания, направленного на мир, т. е. как имманентная субстанция вне каких-либо обусловленностей и причинно-следственных связей.

Вся русская литература видится философу пребывающей в устойчивом и целеустремленном поиске нового духовного синтеза — через опыт двоения, т. е. углубленное познание мира, должного просветить его плоть. Иными словами, это опыт, который должен привести к новой религии — чаемому синтезу.

Вскрывая трагедию разрыва метафизических связей в мире, вся русская литература XIX в. как бы «стягивается», по Мережковскому, к концу века, и прежде всего целостно воплощенной тенденцией поисков путей возвращения к Богу человека и человечества, отпавших от Бога. Это литература (эпохи Достоевского и Толстого) алчущего духа, утратившая пушкинское ощущение целостной полноты бытия и мучимая загадками этого бытия. Первым на Достоевского как мыслителя, прервавшего позитивистскую традицию в мировой культуре, указал В. Соловьев. Мережковский начинает историю религиозно обновленной культуры уже с Гоголя и Лермонтова.

Наиболее ценная работа Мережковского о Гоголе — «Гоголь и черт (Исследование)» (1906). Гоголь занимает в культурологии Мережковского особое место как уникальный писатель, предсказавший будущее торжество тотального позитивизма, т. е., по существу, гибель культуры. Современникам Мережковского действительно казалось, что это время уже наступает.

Личность и творчество Гоголя, его религиозные взгляды критик рассматривает в интересующем его аспекте феноменологического двоения. Следует заметить, что в случае с Гоголем этот метод, оказываясь наиболее адекватным методу писателя, дает

действительно интересные результаты. По Мережковскому, Гоголь нарушает пушкинское равновесие двух начал — языческого и христианского, плотского и духовного, реального и мистического, и в этом как раз «заключается вся не только творческая, созерцательная, но и жизненная, религиозная судьба Гоголя» [Мережковский, с. 254]². Равновесие нарушено не только во внутреннем существе, но и в телесном облике писателя — одежде, языке, его отношении к окружающим, болезни: он весь в бегстве, в пожизненной агонии, в бесконечном одиночестве, пустоте. Все в нем — крайность и предел.

Мережковский описывает мир Гоголя как мир торжествующего зла, которое извратило природу русского человека. Для религиозного сознания Гоголя зло умерщвляет в человеке Божье начало, дух человека. И тогда он предстает исключительно лишь в своей явленной, внешней, формально-телесной ипостаси, лишаясь внутренней сути, индивидуального лица.

Исследуя природу зла, Гоголь увидел ее в «бессмертной пошлости людской». Зло, по Гоголю, или «черт», используя мифологему Мережковского, — «не в силе, а в бессилье, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом» [214]. Черт — «отрицание бесконечного, отрицание всякого конца и начала ... всех глубин и вершин», «нуменальная середина сущего» [213]. Философский термин «срединность» описывает лишь телесно-материальную, позитивистскую сторону жизни. В царстве же призраков (призраки — поскольку человеческая природа по сути своей духовна) становится уже неактуальной духовно-нравственная шкала ценностей, добро и зло не различаются, и граница между ними стирается.

Это мир пустоты, о чем писал сам Гоголь, работая над поэмой «Мертвые души»:

Идея Города. Возникшая до последней степени Пустота. Пустословие. <...>

² Далее все ссылки на это издание идут с указанием в скобках соответствующей страницы.

Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающий мир. — Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни.

Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая сокрыта в том тайна. Не ужасное ли это явление? [т. 5, с. 471].

Уникально именно то, что ничтожность приобретает, как это показывает Гоголь, значение абсолютной величины. «Гоголь сделал для нравственных измерений то же, — пишет Мережковский, — что Лейбниц для математики — открыл как бы *дифференциальное исчисление*, бесконечно великое значение бесконечно малых величин добра и зла. Первый он понял, что черт и есть самое малое, которое лишь вследствие нашей собственной малости кажется великим...» [214]. Черт, «будучи тварью ... кажется творцом ... будучи косным, кажется крылатым... <...> Гоголь первый увидел черта без маски...» [Там же].

Обращаясь в целом к творчеству Гоголя, Мережковский ставил в центр исследования два образа — Чичикова и Хлестакова, которые символически концентрируют все смыслы гоголевского мира. Делец Чичиков и «мечтатель» Хлестаков, как два в одном, — имитационные знаки земли и неба, Христа и Антихриста, язычества и христианства.

Но это именно как бы имитации духовных сущностей, фантазмагория как игра и подражание, «воспоминания» о них, «мертвый след». У Чичикова его главная цель обогащения достигается как бы даже через «жертвы», у Хлестакова же все до элементарности упрощено (ср.: «Так есть хочется...»). В Хлестакове «преобладает начало движения, “прогресса”», в Чичикове — «начало равновесия, устойчивости» [227]. Хлестаков — порыв, Чичиков — разумность, Хлестаков — легкость, Чичиков — вескость, Хлестаков — созерцатель, Чичиков — деятель. Для Хлестакова «все желанное — действительно», для Чичикова «все действительное — желанно». Хлестаков — идеалист, Чичиков — реалист, Хлестаков — либерал, Чичиков — консерватор, Хлестаков — поэзия, Чичиков — правда

современной русской действительности [227]. Таким образом, Мережковский обобщает:

Они — два полюса единой силы; они — братья-близнецы, дети русского *среднего* сословия и русского XIX века, самого срединного, буржуазного из всех веков; и сущность обоих — вечная середина, «ни то, ни се» — совершенная пошлость. Хлестаков утверждает то, чего нет, Чичиков — то, что есть, — оба в одинаковой пошлости. <...> Это ... два современные русские лица, две ипостаси вечного и всемирного зла — чёрта [227—228].

Соотнесенность персонажей Гоголя по существу со всеми сферами жизни наращивает масштабность их образов до мифологического символизма. В интерпретации Мережковского и Хлестаков, и Чичиков явлены как универсальные знаки — вне пространственно-временной закреплённости: «Я — везде!» — возглашает Хлестаков.

Подобную же призрачность Мережковский видит и в Башмачкине, и в Поприщине — этих «бесконечно малых дробях». Критик обращает внимание на то, что все они в сюжетных финалах произведений устремляются в «пустоту», в пространство бесконечности, описывая «три различные, но одинаково чудовищные параболы: один — во лжи, другой — в безумии, третий — в суеверной легенде» [216]. Причем все эти призрачно-фантастические формы самоутверждения усиливают впечатление фантомности персонажей. Однако вместе с тем в ничтожных героях «мелькает нечто истинное, бессмертное, сверхразумное, что есть во всякой человеческой личности и что кричит из нее к людям, к Богу: я — один, другого подобного мне никогда нигде не было и не будет, я сам для себя все, — “я, я, я!” — как в исступлении кричит Хлестаков» [217]. Мережковский чутко улавливает глубоко затаенную надежду Гоголя на то, что Божеское в человеке не может умереть окончательно.

Феноменологический метод Мережковского, базируясь на представлении о культуре как едином духовном пространстве, позволяет ему выявлять параллели и аналогии, невозможные при историческом изучении культуры. Так, оказывается, что гоголевские персонажи Чичиков и Хлестаков могут быть вписаны в контекст

выдающихся исторических и культурных деятелей и различных литературных персонажей. Они оказываются рядом то с Конфуцием и Ницше, то с Цезарем и Макиавелли, то с героями Достоевского — Смердяковым, Иваном и Федором Карамазовыми. «Может быть, — замечает философ, — Иван Карамазов и Ницше признали бы в этой свободе (Чичикова и Хлестакова. — Л. Ж.) от всех нравственных законов свою собственную свободу “по ту сторону добра и зла”, свое сверхчеловеческое “все позволено”» [232].

В целом, позитивизм для Мережковского — не конкретное философское направление XIX в., а один из феноменов сознания и культуры вообще, поэтому для него логичен оборот типа «позитивизм от Конфуция до Конта». Вот что пишет исследователь: «Бессознательная сущность всякого позитивизма, как учения о смысле жизни, от Конфуция до Конта, есть отрицание конца, утверждение бесконечного продолжения человеческого рода, бесконечного “прогресса”: нам хорошо, детям нашим будет лучше, внукам, правнукам еще лучше и так без конца. Не человечество в Боге, но Бог в человечестве. Само человечество есть Бог, и другого Бога нет» [234]. И далее, как показывает Мережковский, стремление Чичикова к «земному реализму» открывает «предрекаемое Великим Инквизитором “царство от мира сего”... “Серединное Царство” бесчисленных маленьких позитивистов, всемирных будущих китайцев...» [235]. Таким образом, Мережковский выводит Гоголя в пространство мировой культуры, в тот ряд событий, которые составляют ее важнейшие вехи.

Мережковский также верно указал на то, что у Гоголя нет разрешительного катарсиса — смех лишь усиливает ужас совершающегося, когда неясно, кто над кем посмеялся: человек над чертом или черт над человеком. «Безумный Поприщин, остроумный Хлестаков и благообразный Чичиков — вот кого мчит эта символическая русская тройка в своем страшном полете в необъятный простор или необъятную пустоту» [227]. По мнению философа, внутреннему зрению Гоголя предстают лишь «два “богатыря”, рожденные необъятным русским простором, — Хлестаков и Чичиков» [Там же].

А повесть «Портрет» оборачивается страшным предчувствием и пророчеством того, что зло хочет остаться в мире навечно.

Само обращение Гоголя к религиозной проповеди Мережковский понял как переход писателя от слова к делу. Если Пушкин звал «прочь из битвы», то Гоголь — «в битву с вечным злом за вечное благо, последнюю битву человека с чертом». И на этом пути «исчезает поэт, выступает пророк» [248]. С книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» начинается, как это расценивает философ, история религиозных исканий в культуре Нового времени. Ибо Гоголь «первый заговорил о Боге не отвлеченно, не созерцательно, не догматически, а жизненно, действенно — так, как еще никто никогда не говорил в русском светском обществе» [275—276].

Для Гоголя этот вопрос о Боге стал поистине «вопросом жизни и смерти», «вопросом его собственного, личного и общего русского, всемирного спасения» [276]. Не случайно ослабление роли религии в жизни представлялось Гоголю событием катастрофического смысла. Странную и преждевременную смерть писателя Мережковский даже был склонен рассматривать как трагический уход от неразрешимых вопросов: оставаться ли с искусством и, следовательно, с жизнью, но без Церкви, или выбрать религию и Церковь, порвав с творчеством.

Бочаров С. Г. «Красавица мира»: женская красота у Гоголя // Бочаров С. Г. Филол. сюжеты. М., 2007.

Бердяев Н. А. Константин Леонтьев: (очерк из истории русской религиозной мысли) // К. Н. Леонтьев: pro et contra: в 2 кн. Кн. 2 / сост., послесл. А. А. Королькова, сост., прил. А. П. Козырева. СПб., 1995.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1994.

Житкова Л. Н. История и теория русской литературной критики XIX века: учеб. пособие. Екатеринбург, 2004.

Леонтьев К. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. СПб., 2000 — ...

Леонтьев К. Н. Собрание сочинений. Т. 8: Критические статьи. М., 1912.

Леонтьев К. Н. Записки отшельника. М., 1992.

Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991.

3.3. «Демон-Гоголь» (Гоголь глазами В. Розанова)

Вижу необходимость существенную взглянуть
на многое своими собственными глазами.

*Из письма Гоголя А. С. Данилевскому
(20 ноября 1847 г.)*

Но по прочтении Гоголя глаза могут гоголизироваться, и человеку порой удастся видеть обрывки
его мира в самых неожиданных местах.

В. Набоков. Николай Гоголь

3.3.1. В присутствии Гоголя

Таким неожиданным местом оказался для Розанова сам Гоголь. И правда, место более чем неожиданное: в личности Гоголя увидеть обрывки его мира! И не просто обрывки, но существо этого фантасмагорического мира, где «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде» [т. 3, с. 37]. Розанов взглянул на мир Гоголя своими собственными глазами, как никто до него не глядел; если угодно, не осмелился поглядеть¹. И глаза его «гоголизировались», причем до такой степени, что «де-

¹ К. Н. Леонтьев писал Розанову 13 апреля 1891 г.: «Чрезвычайно ценю ваши смелые и оригинальные укоры Гоголю: это великое начинание. Он был очень вреден, хотя и непреднамеренно» [Леонтьев, 1993б, с. 565]. Ср. в его же письме Розанову от 24—27 мая 1891 г.: «Вы уже тем подкупили меня еще и раньше, что имели неслыханную у нас смелость впервые с 40 годов заговорить неблагоприятно о Гоголе. Это большая смелость и великая заслуга» [Там же, с. 578]. См. о реакции Розанова на леонтьевские оценки в ответном письме (июнь 1891 г.): «Вы вот пишете о смелости моего отзыва о Гоголе, — между тем, что это смело — я узнал лишь из газетных отзывов и Вашего письма; она мне не стоила никакого усилия, не сопровождалась никаким внутренним напряжением или страхом отпора: просто я сказал то, что уже много лет у меня накапливалось при наблюдении над остатками жизни *старого стиля* и сравнением виденного с картинами Гоголя; его несправедливость меня и возмутила, его грубость, поверхностность созерцания» [Розанов, 1990а, с. 473]. О новизне розановского понимания Гоголя см. также: [Топоров, с. 35—36].

мон», показывающий всё не в настоящем виде, обернулся самим Гоголем. Свет гоголевского искусства оказался подобен лампам Невского проспекта, создающим атмосферу «обмана» («Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» [т. 3, с. 37]), а Гоголь — названному в «Невском проспекте» демону, зажигающему эти лампы.

«Пересташь верить действительности, читая Гоголя. Свет искусства, льющийся из него, заливают все. Теряешь осязание, зрение и веришь только ему» [Розанов, 1990г, с. 42]. Таково, по Розанову, колдовское воздействие Гоголя на читателя. «У Гоголя невозможно ничего забыть. Никаких мелочей» [Розанов, 1995б, с. 347]. Не художник, а маг, не искусство, а магическая игра, разрушающая границу между действительностью и миром, существующим только в гоголевском воображении. Снимается различие между реальностью и образом реальности — совершенно особой реальности, которая замещает действительность, так что читатель перестает замечать совершившуюся подмену. И все потому, что читатель «верит» гоголевскому искусству, а веру невозможно опровергнуть чисто логическими доводами; читатель не сознает, что имеет дело с магией, с художником-колдуном, получающим свою магическую энергию, подобно изображенному в «Страшной мести» отцу пани Катерины, от «такой “черной водицы”, где был и талисман его силы, и источник его вздохов» [Там же, с. 123].

В самой «натуре Гоголя» открывает Розанов колдуна «с этим именно древним ведовским в себе началом» [Там же, с. 124]. «Говорит “колдун” — говорит Гоголь. Говорят казаки — Гоголь сочиняет» [Там же, с. 403].

Каков же настоящий Гоголь, вычитанный Розановым из его книг и писем и из воспоминаний о нем? Художник-«чародей», художник-«ведун», так околдовавший читателей, что его приняли «за натуралиста и реалиста», а сочиненные им произведения «...все сочли (пусть ложно) за копию с действительности, подписав под творениями — “с подлинным верно”» [Розанов, 1994в, с. 297]. Розанов, в отличие от «всех» — с их иллюзиями, нормативными впечатлениями и реакциями («натуралист» и «реалист»), Гоголю и его искусству не верит, предпочитая верить действительности. «С Гоголя именно начинается в нашем обществе потеря чувства действитель-

ности, равно как от него же идет начало и отвращения к ней» [Розанов, 1996, с. 141].

Таков «коперниковский переворот» [см.: Бахтин, 1979, с. 56] в отношении к Гоголю, произведенный Розановым в большом масштабе всей русской литературы: представление о Гоголе как основоположнике русского реализма, пробудившего «в нас сознание о нас самих» [Чернышевский, с. 20], перенесенное в розановский «кругозор» и ставшее материалом розановского «самосознания» [Бахтин, 1979, с. 56], в перевернутом виде оказалось представлением о Гоголе как основоположнике потери чувства действительности в русском обществе. Этот радикальный переворот круто изменил развитие такого особого сюжета в русской культуре и русском культурном сознании, как история восприятия Гоголя. Розанов как бы заново открыл Гоголя: «... Откуда такая беспредельная злоба?»; «И ничего во всей природе / Благословить он не хотел»; «... Демон, хватающийся боязливо за крест» [Розанов, 1990г, с. 569].

Цитата из пушкинского «Демона» очень показательна для розановского видения Гоголя. «Жула на мир и отрицание изображалось само собою в чертах его. Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин» [т. 3, 90—91]. Таким перед смертью показан Чартков в гоголевском «Портрете». Розанов отождествил Гоголя с его героем (идентифицировал их на основании сходного признака — «беспредельной злобы»), или, точнее, обнаружил в Гоголе Чарткова, самым писателем уподобленного пушкинскому демону. «Портрет» послужил Розанову своего рода каноническим источником гоголевского демонизма, усилив его остро протекавшую гоголефобию и породив в его сознании (вкупе с другими гоголевскими произведениями — «Страшной местию», «Вишем», «Невским проспектом») пугающий образ Гоголя-демона².

² Ср. наблюдения над розановским образом Гоголя в статье В. Паперного, посвященной символистским и околосимволистским толкованиям гоголевских произведений: [Паперный, 1992а, с. 30]. Вообще же восприятие Розановым Гоголя отличалось сложностью и неоднозначностью: «Однако Розанов не был бы Розановым, если бы дал лишь “однодумную”, отрицательную оценку Гоголя» [Николюкин, с. 163]. У него можно встретить порой прямо противоположные оценки

Этот образ вообще-то не явился изобретением Розанова. Прямым предшественником Розанова был Достоевский, назвавший Гоголя «колоссальным демоном», не имея в виду, правда, каких-либо отрицательных коннотаций, связанных со словом «демон»: «Были и у нас демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим!» [Достоевский, т. 18, с. 59]. Один из демонов — Лермонтов, другой — Гоголь. Романтические корни образа демона у Достоевского (Байрон и байронизм прежде всего) придавали ему совсем иную экспрессивную функцию, чем у Розанова. Для Достоевского важен был контекст развития национального самосознания, как это развитие отразилось и выразилось в русской литературе. В качестве «настоящего демона» Гоголь противопоставлен расплодившимся в России «байроническим натурам», которые лишь корчили Мефистофелей, в то время как гоголевская способность к самоосуждению была подлинно народной чертой [см.: Там же, с. 58—59, 246].

Изображенная Достоевским «смеющаяся маска Гоголя» [Там же, т. 19, с. 12] превратилась у Розанова из метафоры в портрет; маска стала лицом, Гоголь — демоном в буквальном смысле. Розанов как будто поглядел на Гоголя в какие-то особые очки, как полицейский на сбежавший нос в гоголевском гротеске: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос» [т. 3, с. 52]. И оптический переворот вернул Гоголю его подлинные размеры. Как нос, принятый было за господина, оказался носом майора Ковалева, так Гоголь, принятый за демона в метафорическом смысле, оказался настоящим демоном.

Розанов открыл Гоголя с помощью самого Гоголя, как следует вчитавшись в его тексты и вобрав в себя не только образные впечатления, которые они продуцируют, но и идущий от них и направляемый ими мощный поток ассоциаций; он в буквальном смысле

Гоголя, однако при всей противоречивости и логической немотивированности отдельных суждений Розанова «...в их основании всегда оставался один и тот же глубинный мифопоэтический образ Гоголя и “гоголевского мира”» [Паперный, 1992а, с. 29—30].

в Гоголе увидел Гоголя, т. е. гоголевский мир. При этом глаза Розанова не просто сильно, но еще и так странно «гоголизировались», что само его открытие (пафос этого открытия) побуждает вспомнить — без какого-либо насилия над розановской оптикой (по той же ассоциативной логике, что позволила Розанову уподобить Гоголя Чарткову) — героя другой гоголевской повести, на которого внезапно снизошло озарение. «Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане» [т. 3, с. 160].

Сравним, памятуя, разумеется, о разности миров, в которых звучат сопоставляемые высказывания (разумеется, о разности «кругозоров» и «самосознаний» — тоже): «Он показал всю Россию бездоблестной — небытием. Показал с такой невероятной силой и яркостью, что зрители ослепли и на минуту перестали видеть действительность, перестали что-нибудь знать, перестали понимать, что ничего подобного “Мертвым душам”, конечно, нет в живой жизни и в полноте живой жизни...» [Розанов, 1994в, с. 297]. Эта розановская «минута» на самом деле, конечно, фикция в смысле короткого промежутка времени, потому что зрители ослепли надолго — до прихода Розанова; это не «минута», а скорее «черт знает что такое» гоголевского героя, с помощью изобретаемых им единиц измерения времени пытающегося передать состояние радикальной перемены статусов, переход в иное знаковое пространство.

Розановская «минута» поистине символична, поскольку вбирает в себя все время читательско-зрительской слепоты, потери из виду действительности, заново открываемой Гоголем; но она, «минута», еще и эсхатологична. «Дети! последнее время. И как вы слышали, что придет антихрист, и теперь появилось много антихристов, то мы и познаем из того, что последнее время» [1 Ин. 2: 18]. Период долгого ослепления, вызванного воздействием гоголевского искусства, обольстившего читателей картиной небытия, должен закончиться с приходом Розанова, устанавливающего правильный взгляд на гоголевский мир и на самого Гоголя и возвещающего истину о жизни и действительности. Теперь перед читателями было все открыто. «Демон-Гоголь знал, что он писал — когда писал “Со-

бакевича”: он писал вечную, “пока мы на земле”, человеческую грузность, человеческую грубость, человеческую физиологичность» [Розанов, 1994б, с. 226].

Розанов реагирует на Гоголя так остро, словно речь идет о современнике, присутствие которого вызывает чувство страха, гнева, раздражения, т. е. носит в смысле воздействия безусловно отрицательный характер. Резкая эмоциональная окрашенность розановских суждений о Гоголе, повышенная чувствительность к упоминанию самого имени Гоголя свидетельствуют о том, что отмеченное присутствие имеет форму постоянной психической травматизации Розанова.

... Однако через всю мою литературную деятельность проходит борьба с Гоголем, и ни о ком столько моя душа не страдала, и ни над кем из писателей столько душа не трудилась.

Да ведь и он — единственный.

Ни в одной литературе нет Гоголя.

Он — страшный.

И вот около этого «Страха» я все хожу и обдумываю. 24 года. Нельзя не сказать, что это даже добродетельно. Мой труд о Гоголе есть добродетельный. Именно — труд. Работа. Забота [Розанов, 1997, с. 466].

Гоголь стал поистине большим пунктом розановского сознания, иначе трудно объяснить частоту обращения к фигуре Гоголя и к гоголевским образам в розановских текстах; так манифестируется некая «сдвинутость» Розанова на Гоголе, желание опрокинуть гоголевский авторитет и освободиться от гоголевской колдовской паутины, магии гоголевских «словечек».

«Словечки» у него тоже были какие-то бессмертные духи, как-то умело каждое словечко свое нужное сказать, свое нужное дело сделать. И как оно залезает под череп читателя — никакими стальными щипцами этого словечка оттуда не вытащишь. И живет этот «душок» — словечко под черепом, и грызет он вашу душу, наводя тоже какое-то безумие на вас, пока вы не скажете с Гоголем:

— «Темно... Боже, как темно в этом мире!» [Розанов, 1994в, с. 307; ср.: Розанов, 1990г, с. 315].

То, что принимают за проявления субъективизма в розановских оценках Гоголя, есть на самом деле особая форма «бунта»; как Иван Карамазов не принимает мира Божьего и возвращает Богу «билет», так и Розанов не принимает гоголевского мира, привычно и уютно обжитого читателями и критиками.

Появление Гоголя было бóльшим несчастьем для Руси, чем все монгольское иго.

<...>

Гоголь отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал весь разваливаться. Он «открыл кингстоны», после чего началось неудержимое, медленное, год от году потопление России. После Гоголя Крымская война уже не могла быть выиграна [Розанов, 1997, с. 196].

И тем не менее: «Из “мертвых душ” царства не образуются. А мы образовали. Вот опровержение “Мертвых душ”» [Там же, с. 572—573].

Розанов не может принять Гоголя и спокойно реагировать на его присутствие, поскольку именно он стоит на пути к «естественному развитию» русского общества «всем складом своего гения, который стал складом нашей души в нашей истории. Его воображение, не так относящееся к действительности, не так относящееся и к мечте, растлило наши души и разорвало жизнь, исполнив то и другое глубочайшего страдания» [Розанов, 1996, с. 142].

Розановская «борьба с Гоголем» (ставшая «всеобъемлющей, программной» [см.: Ерофеев, с. 104]) — это борьба с магией гоголевского искусства, которое и не искусство даже, а род наваждения, это попытка вернуть читателям осязание и зрение, восстановить потерянное чувство действительности, заставить задуматься над вопросом, который до Розанова никто так резко и отчетливо не формулировал: кому верить — Гоголю или действительности? Розанову ответ ясен: разумеется, действительности, хотя бы потому, что она первичнее гоголевского мира, не похожего «ни на какой мир» [Розанов, 1996, с. 140]. Но ведь читатель, подобно изображенному Гоголем художнику, которого «околдовала» юная проститутка, принятая им за «божество», тоже околдован — и околдован

самим Гоголем. «О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» [т. 3, с. 22]. Тем более против «мечты», запечатленной не в чудных сновидениях, как у Пискарева, а в показанных с такой невероятной силой и яркостью картинах небытия. «Гоголь — всё. От него пошло то отвратительное и страшное в душе русского человека, с чем нет sprawy» [Розанов, 1998, с. 136].

Читателя надо было расколдовать.

3.3.2. Поединок-испытание

Всмотримся в эту розановскую формулу «демон-Гоголь». Перед нами не метафора, а ход мысли, характерный для фольклорно-мифологического сознания. Опираясь на гоголевские тексты, Розанов творит легенду о Гоголе, не просто рисуящую его с отрицательной стороны, но и наделяющую его качествами демона. В формуле «демон-Гоголь» слово «демон» выступает и как способ характеристики Гоголя (негативная оценка его личности), и как имя собственное (персонификация Гоголя), т. е. мифологизируется:

Это — дьяволов смех... Это — Мефистофель, шумящий со студентами в погребке Ауэрбаха: его голос, его тембр, все его, но в натуре, т. е. я хочу сказать, что это место «с Гофманом» и «Шиллером» написал настоящий Мефистофель, не выдуманный, не литературный, а какому в самом деле случается бродить по свету... [Розанов, 1996, с. 575].

Вот логика розановского мифотворчества: Гоголю присущи демонические черты — Гоголь и на самом деле есть демон³. Причина «дьявольского могущества» [см.: Розанов, 1990г, с. 357] гоголевского искусства лежит в принадлежности Гоголя к «иному» миру; это мир «нездешний» [Розанов, 1995б, с. 72], потусторонний, порождающий совершенно особые связи творца и материала, автора и персонажей.

³ Ср. существенные замечания о принципе номинации в мифологическом мире: [Лотман, 1973, с. 285]. О движении Розанова «от Логоса к мифу» см.: [Барабанов, 1990, с. 13].

«Как хотите, нельзя отделаться от впечатления, что Гоголь уж слишком по-родственному, а не по-авторски только знал батюшку Катерины...» [Розанов, 1995б, с. 73—74]. В этой розановской фразе (с ее примечательным упором на «впечатление», служащее парадигмой восприятия Розановым Гоголя: случайные вроде бы умозаключения, свидетельствующие о фиктивности логического процесса, выражают обычно у Розанова именно «впечатление», не требующее для подтверждения своей истинности специальных доказательств, но всегда эмоционально правдивое) отчетливо отражено смысловое напряжение, вызванное удвоением образа Гоголя, которое носит подчеркнуто мифологический характер. В этой фразе наглядно показан совершившийся переход образа Гоголя из модуса «автора» в модус «родственника» демонического существа — колдуна из «Страшной мести», которому, как и всякому колдуну [см.: Афанасьев, с. 525], приписано в повести свойство оборотничества, переносимое теперь на самого Гоголя.

Гоголь воспринимается Розановым словно изнутри гоголевского мира, этого художественного аналога мира потустороннего; точка «впечатления» Розанова находится именно здесь, в художественно-потустороннем мире, где происходит превращение не только батюшки Катерины в колдуна, но и Гоголя в «родственника» собственного героя (одновременно Гоголь становится как бы «героем Гоголя», а гоголевский колдун — двойником будто бы реального обитателя иной действительности, личного знакомого Гоголя). Демоническая ли природа Гоголя сближает его с колдуном из «Страшной мести» «по-родственному» или потому он и знал батюшку Катерины «по-авторски», что изначально был сближен с ним в качестве «демона», но так или иначе гоголевский герой предстает перед взором Розанова в ранге настоящего колдуна (а не просто вымышленного персонажа, статус которого определен его литературной ролью), а сам Гоголь — в ранге настоящего демона.

Эта одноприродность Гоголя и созданных им персонажей демонического плана обнаруживается не только в приписывании писателю свойств этих персонажей, но и в акте номинации Гоголя — обращении к нему Розанова с использованием имени какого-либо из гоголевских inferнальных героев, которое становится функциональным именем самого Гоголя, обозначающим его по роду отноше-

ний к потустороннему миру: «Проклятая колдунья с черным пятном в душе, вся мертвая и вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в которой вообще нет ничего!» [Розанов, 1990г, с. 314]

Гоголь назван здесь именем мачехи панночки из «Майской ночи», принявшей на себя вид одной из утопленниц; однако тело этой ведьмы «...не так светилося, как у прочих: внутри его виделось что-то черное» [т. 1, с. 74]. Цитата из гоголевской романтической повести служит Розанову не только средством отрицательной оценки Гоголя, но и способом узнавания-распознавания его замуфлированного существа; не случайно Розанов прибегает не к сравнению Гоголя с его персонажем, а к именованию Гоголя колдуньей. Как Левко из «Майской ночи» узнает по черному пятну ведьму, так и Розанов по такому же пятну открывает скрытое от читательских глаз демоническое существо Гоголя. «Неужели не страшно? Неужели никто не видит?» [Розанов, 1994б, с. 114].

Гоголь и есть для Розанова «проклятая колдунья», воплощение потусторонности. Вместе с тем мифологизированное имя «Гоголь» (которое может модифицироваться в «Гоголюшко» [Розанов, 1998, с. 205, 206], обнажая используемый Розановым для описания гоголевского феномена мифологический код: Гоголь в облике «Гоголюшки» словно предстает персонажем языческой мифологии) оказывается метаименем Гоголя-автора и гоголевского мира, причем границы последнего у Розанова тоже мифологизируются и приобретают способность раздвигаться за пределы собственно гоголевские, вбирая в себя и включая в свое «гоголевское» пространство (по признаку принадлежности к инферальному) все новые и новые имена.

«Я не решусь удержаться выговорить последнее слово: идиот. Он был так же неколебим и устойчив, так же “не сворачиваем в сторону”, как лишенный внутри себя всякого разума и всякого смысла человек» [Розанов, 1990г, с. 314]. Таков розановский диагноз болезни Гоголя, объясняющий потерю им чувства действительности:

В сущности, Гоголь понятен: никакого — *содержания*, и — *гений* (небывалый) *формы*. Мы его «всего поймем», до косточек, если перестанем в нем искать *души, жизни* («Элевзинские таинства»), остановимся на мысли, что это был именно *идиот* (трудно предпо-

ложить, допустить, и оттого «Гоголь так не понятен»): что «Мертвые души» — страшная тайная копия с самого себя [Розанов, 1994б, с. 118].

Отсюда литературно-психологические аномалии, бросающиеся в глаза при чтении его произведений, его одержимость бредом небытия.

Тайна Гоголя, как-то связанная с его «безумием», заключается в совершенной неодолимости всего, что он говорил в унижительном направлении, мнушем, раздавливающем, дробящем; тогда как против его лирики, пафоса и «выспренности» устоять было не трудно [Розанов, 1994в, с. 308].

Эта неколебимость и устойчивость («неодолимость») Гоголя-«идиота», свидетельствующая о глубокой степени его психического и собственно человеческого недоразвития (отсутствие души как «глубокий и страшный изъян» [Розанов, 1996, с. 20] в человеческой природе автора «Мертвых душ»), вызывает в памяти образ Угрюм-Бурчеева из «Истории одного города», в котором воплощен «чистейший тип идиота», чуждого «всяким соображениям» и всегда идущего «напролом» [Салтыков-Щедрин, с. 400].

Цитата из щедринского романа призвана между тем пробудить комплекс значимых для розановского отношения к Гоголю ассоциаций, ведь Угрюм-Бурчеев не только «идиот», но и «сатана» [Там же, с. 398]. В облике Гоголя-«идиота» должны были, по замыслу Розанова, направляющего в нужное ему русло читательское восприятие (цитата, будучи элементом щедринского текста, включенным в розановский текст, существенно изменяет семантику последнего, придавая слову «идиот» дополнительные значения), проступить «сатанинские» черты; слово «идиот» выступает таким же мифологизированным собственным именем Гоголя, как и «демон».

Характерная повторяемость у Розанова образа Гоголя в различных мифологических облициях и под разными именами (наряду с «демоном» и «колдуньей» это, например, еще и «кикимора»⁴,

⁴ Это розановское определение Гоголя приводит А. М. Ремизов: «Розанов считал Гоголя за какого-то доутробного скопца и всегда выражался с раздражением, но однажды сорвалось неожиданно добродушное: “кикимора”» [Ремизов, с. 134].

и «черный гном» [Розанов, 1995б, с. 672], и «леший» [Розанов, 1989, с. 526]) не только усиливала представление об inferнальности этого образа, хтоническая окраска которого служила постоянным признаком нечеловеческого существа («видимость полного человека — имел, а натуру полного человека — вовсе не имел» [Розанов, 1994в, с. 307], то есть был «бесплотным духом» и творцом таких же, как и он сам, «бесплотных духов» [Там же, с. 306]), но и формировала особый сюжет розановского сновидения с мифологическим подтекстом о демоне-Гоголе.

Сновидческая фантазия Розанова преображала биографического человека Гоголя в его мифологического двойника по законам «чисто сонного превращения» [Ремизов, с. 99], типичного для уподобленного «наваждению» гоголевского фантасмагорического мира; Розанову, начитавшемуся Гоголя и погруженному в его мир, буквально «некуда проснуться» [Там же, с. 101]; всюду он «обставленный и обложенный» [Там же, с. 98] Гоголем, как Иван Федорович Шпонька в своем чудном сне женами. И как приснившиеся Шпоньке жены с гусиными лицами заставляют его проснуться в страхе, так и Гоголь, принявший облик нечистой силы, вызывает у Розанова в его сне наяву (это сон-миф, самим же Розановым и сочиненный, но принимаемый им за явь) сходное чувство: «У, какой страшный! Страшный. Страшный. Страшный» [Розанов, 1994б, с. 114].

Повтор ключевого для розановского восприятия Гоголя слова призван усилить идущее от общения с нечистой силой «впечатление»: гоголевский сюжет розановского сновидения дублирует, одновременно трансформируя в нужном Розанову ключе, сюжетику «страшных» рассказов (фольклорных и литературных, основанных на фольклорном материале) о встречах с демонологическими существами, причем у Розанова сохраняется та же, что и, например, в быличках, установка на достоверность случившейся истории⁵. Граница между сном и явью размывается: в мифологическом сне опасность контакта с Гоголем ощущается как вполне реальная. «Оборотень проклятый! Сгинь же ты, сгинь!» [Розанов, 1990г, с. 314]. Для Розанова встреча с демоном-Гоголем — это не сонный

⁵ Ср. наблюдения Е. В. Душечкиной [Русская календарная проза, с. 8—10].

вымысел, а быть. И читатели должны поверить в реальность этой встречи.

Используя фольклорно-мифологические клише и прибегая к архаическим ходам, характерным для мифопоэтического мышления, чтобы воссоздать правдоподобную ситуацию встречи с Гоголем, скрывающим за разнообразными личинами и масками свое подлинное лицо «демона», Розанов обнаруживает глубокую мифологическую интуицию, позволяющую ему психологически точно (несмотря на пропуск важных для «страшного» рассказа сюжетных звеньев) передать саму атмосферу исходящей от Гоголя опасности. «Вот — черное зеркало. Темно. Мрачно. Твердь. Моей работы никто не разобьет. Поглядишь в него, дохлятина, и умри с тоски» [Розанов, 1994б, с. 114].

Таков неутешительный ответ о своем будущем, который получает от Гоголя девушка Русь, поглядев во время страшного гадания в подставленное ей Гоголем зеркало (попав в «чужое» пространство — отраженный в зеркале «мнимый, кажущийся мир» [см.: Золян, с. 39]⁶, изоморфный столь же мнимому и кажущемуся гоголевскому миру, и ощутив на себе колдовские чары Гоголя) — этот магический предмет, так же как и розановское мифологическое сновидение свидетельствующий о реальности существования в облике Гоголя нечистой силы и очевидности ее «черного» воздействия:

Дьявол улыбался.

— Ну, пойте же, пойте свои старые песни...

Раскрылись рты: не поется. Голоса нет. Вырвется стон и волчий вой...

Дьявол смеялся [Розанов, 1994б, с. 114].

Магическая сила взгляда Гоголя, отождествленного с самим «дьяволом», этим олицетворением зла, соответствует мифологическим представлениям об устрашающем взоре сверхъестественных существ [см.: Иванов, с. 307]; подобные представления были ис-

⁶ О ритуале страшного гадания, осуществляемого с помощью нечистой силы, см.: [Душечкина, 1991, с. 205—208; 1995, с. 85—86].

пользованы в гоголевском «Вие», герой которого, философ Хома Брут, загипнотизированный ведьмой, «с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его; слова без звука шевелились на губах» [т. 2, с. 328]. Инфернальный смех Гоголя также служит признаком его демонизма, указывая на связь гоголевских образов с потусторонним миром; эта генетическая связь «хохота» с деятельностью «адского духа» [т. 3, с. 18], подчеркиваемая самим Гоголем в «Невском проспекте», свидетельствует о прямой зависимости нарисованных им комических сцен «от ада и преисподней» [Розанов, 1990г, с. 537]: «Старческим лицом он смеется из гроба: “Да меня и нет, не было! Я только показался”...» [Там же, с. 314].

Принадлежа со своим смехом к потустороннему миру [ср.: Пропп, с. 192], Гоголь обладает таким мифологическим свойством, как невидимость; его и в самом деле «не было» («В ком затеплилось зернышко “веры” — веры в душу человеческую, веры в землю свою, веры в будущее ее, — для того Гоголя воистину не было» [Розанов, 1990г, с. 314]; ведь Гоголь — в сфере сатанинства, а человек «веры» — в сфере святости, исключающей дьявольский смех), он лишь «показался» в какой-то из своих личин с тем, чтобы снова сгинуть: «Фу, дьявол! — сгинь...» [Там же].

Как в гоголевском «Заколдованном месте» «морочит нечистая сила человека» [т. 1, с. 194], так, по Розанову, и сам Гоголь, прикидываясь оборотнем и скрывая свою вредоносность, напускает на читателей порчу, обманывает, сбивает с правильной дороги. «За Гоголем все. Тоска. Недоумение. Злоба, много злобы. “Лишние люди”. Тоскующие люди. Дурные люди» [Розанов, 1990г, с. 358]. Чувства тоски и злобы вызываются инспирируемыми Гоголем художественными видениями мнимой реальности. Причем Гоголь не просто пугает своим инфернальным смехом, но, подобно дьяволу, еще и клеветает и вносит раздор: «...непреодолимою преградой незабываемые фигуры Гоголя разъединили людей, заставляя их не стремиться друг к другу, но бежать друг от друга, не ютиться каждому около всех, но от всех и всякому удаляться» [Розанов, 1996, с. 141].

Не погибни Лермонтов, он «сделал бы невозможным “Гоголя в русской литературе”, предугадав его, погасив его à priori. <...>

Но все умерло. Разбилось. <...> Ну, а если “выключить Гоголя” (Лермонтов бы его выключил) — вся история России совершилась бы иначе, конституция бы удалась, на Герцена бы никто не обратил внимания, Катков был бы не нужен. И в пророческом сне я скажу, что мы потеряли “спасение России”» [Розанов, 1994б, с. 301].

Гоголь предстает в сознании Розанова в мифологическом ореоле «погубителя» России, «пришельца» («Дьявол вдруг помешал палочкой дно: и со дна пошли токи мути, болотных пузырьков... Это пришел Гоголь» [Розанов, 1990г, с. 358], «чужеземца» и «иноверца» (вроде колдуна из «Страшной мести», вступившего в «сговоры с врагами православной русской земли»; Розанов даже домысливает за другого героя этой повести его ответ Гоголю-колдуну: «Бурульбаш сказал бы: “Вишь, турецкая душа, чего захотел”. И перекрестился бы» [Там же, с. 493]), «завоевателя» («Да Гоголь и есть Александр Македонский. Так же велики и обширны завоевания» [Там же, с. 442]), разрушающего существующий порядок вещей и сложившуюся систему ценностных представлений.

Самая суть дела и суть «пришествия в Россию Гоголя» заключалась именно в том, что Россия была или, по крайней мере, представлялась сама по себе «монументальной», величественною, значительною; Гоголь же прошелся по всем этим «монументам», воображаемым или действительным, и смял их все, могущественно смял своими тощими, бессильными ногами, так что и следа от них не осталось, а осталась одна безобразная каша... [Розанов, 1994в, с. 307]⁷.

Воплощая в себе существенный для Розанова мифологический архетип «врага», Гоголь в своих греховных действиях (экспансия демонического в Россию, внушение разного рода соблазнов и искушений: «Точно гад ползет. “Будешь ходить на чреве своем”» [Розанов, 1990г, с. 506]; ср.: «И сказал Господь Бог змею: за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоём...» (Быт. 3 : 14)) раскрывает собственную принадлежность к «иному» миру: «Никогда

⁷ Об архетипе «чужака» в русской мифологии и русской культуре см.: [Лотман, 1982, с. 110—121; Барабанов, 1991, с. 107].

более страшного человека... подобия человеческого... не приходило на нашу землю» [Розанов, 1990г, с. 314]. И это «пришествие» по своему эсхатологическому значению тождественно приходу Антихриста, присваивающего себе функции Творца — ср.: (2 Фес. 2 : 3—4), устраивающего свой страшный суд над миром.

«Гоголь знал хорошо, что он одолевает царствование, и оттого назвал “Мертвые души” и назвал их “поэмою”. Какая гордость и самосознание в названии (поэмы): “Се творю все новое”» [Розанов, 1994б, с. 114]. Ср.: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (Откр. 21 : 5). И Гоголь поистине творит новое небо и новую землю — ср.: (Откр. 21 : 1—5), разрушая прежнее небо и прежнюю землю своими демоническими «словечками» и утверждая в виду близящегося конца (наступающей с его помощью конечной катастрофы) «этого» мира вечное царство мертвых душ.

Понятно, почему Розанов, обращаясь к Гоголю, прибегал к магическим формулам-заклинаниям («Сгинь, нечистый!»), вопрошал, «чем оборониться» [Розанов, 1990, с. 314] от гоголевского inferнального воздействия, вообще писал о Гоголе с такой суггестивной силой, так экспрессивно и так картинно: он словно разыгрывал каждый раз действие изгнания демона-Гоголя, репродуцируя мифологический сюжет поединка-испытания культурного героя с опасным демонологическим существом [см.: Мелетинский, с. 208—209, 274—276]. Оживление архаических «следов» в сознании Розанова, свидетельствуя о его мифологическом мироощущении, указывает на то, что «борьбу» с Гоголем он понимал именно в духе универсальной архетипической схемы (культурный герой в мифе призван уничтожить демонов).

«Гоголь — первый, который воспитал в русских ненависть к России...» [Розанов, 1998, с. 135]. Но вот парадокс: «Нет, я понимаю, что Гоголя можно ненавидеть. А все-таки иногда почувствуешь и в нем нужду» [Розанов, 1997, с. 330]. Сверхзадача Розанова в этом поединке-испытании — освобождение читателей от гоголевских колдовских чар, от противоестественного чувства «нужды» в Гоголе как воспитателе ненависти к России, одоление в лице Гоголя «погубителя» России и ее «спасение» от Гоголя, от гоголевского inferнального мира, от которого веет холодом небытия.

3.3.3. «Архиерей мертвечины»

«Архиерей мертвечины» [Розанов, 1990г, с. 314] — такой титул присваивает Розанов Гоголю: в «перевернутом» мире, подвластном нечистой силе, Гоголь становится высшим чином в демонической иерархии, начальствующим над мертвыми душами; архиерей — из черного духовенства, Гоголь же по образу жизни монах-аскет, «не взглянувший ни на какую-нибудь женщину, хоть “с каким-нибудь интересом”» [Там же, с. 493], монах «с черною звездою в себе» [Розанов, 1994в, с. 308], связанный вообще со всем «черным» — с разнообразной нечистью, обитающей на «том» свете. В облике Гоголя бросается в глаза нечто неподвижно-мертвенное, не человеческое: «...манекен моргает глазами... Холодными, стеклянными глазами» [Розанов, 1990г, с. 314]. Механическая кукла, а не человек, созданный по образу и подобию Божию; но куда страшнее, чем неживая кукла: «Удушливый. Да. Около нельзя было дышать. Как в могиле. И Гоголь погребал не потому, что Россия была труп, а потому, что он был могила» [Розанов, 1997, с. 573].

Потому у героев его и обнаруживается такой «страшный недостаток», как отсутствие души (у них нет «никакой души»), что нет ее и у их творца — «только ее одной и только у него одного», что составляет его принципиальное отличие от других русских писателей с их тонким пониманием «внутренних движений человека» [Розанов, 1996, с. 18]. Их творчество похоже на «цветущий сад, где полно звуков и красок, сияния солнца и жизни природы», тогда как гоголевские произведения напоминают «кладбище мертвецов» [Там же, с. 21]. Внешняя и внутренняя мертвенность — таким видится Гоголь Розанову: «Все зябнул (воспоминания Аксакова). Поистине, это “пиемия” — заражение крови трупным ядом. В Гоголе было что-то от трупа. “Все мне холодно”» [Розанов, 1997, с. 196]. Таковы и герои Гоголя, сотворенные с помощью «субъективного способа создания всех образов его произведений», т. е. путем выдавливания «наружу» собственных недостатков [Розанов, 1996, с. 20].

В народных верованиях мертвецы и демонологические существа ассоциируются друг с другом в качестве представителей потустороннего мира [см.: Успенский, с. 227]. В этом плане мифологическая

интуиция не подводит Розанова: «демон» и «труп» выступают у него как обозначения одного и того же потустороннего феномена. Будучи мертвецом, Гоголь в соответствии с существенными для Розанова мифологическими представлениями оказывается слеп относительно живых, но исключительно зряч (в этом смысле он действительно «гениальный художник», который «всю свою жизнь изображал человека и не мог изобразить его души» [Розанов, 1996, с. 21], в сравнении с Пушкиным «гений другого, противоположного типа» [Там же, с. 138]) относительно мертвых; его настоящий предмет — это именно «тот» свет, мертвые души: «Мертвым взглядом посмотрел Гоголь на жизнь, и мертвые души только увидел он в ней» [Там же, с. 20; ср.: Иванов, с. 306]. И ничего иного (никакой реальной действительности и никаких портретов живых людей) он нарисовать не мог, ибо смотрел внутрь самого себя; его «словечки» не описывают, а замещают реальность, подставляя вместо нее читателям картины потустороннего мира.

Эти картины-мнимости, эти инспирируемые Гоголем обманчивые видения «ничего не характеризуют и ничего в себе не содержат» [Розанов, 1990г, с. 564], но они вводят в заблуждение читателя, для которого связывать их «со своею жизнью и даже судить о ней по громадной восковой картине, выкованной чудным мастером, — это значило бы убийственно поднимать на себя руку» [Розанов, 1996, с. 140].

Слепота читателей, поддавшихся магии искусства Гоголя и поверивших в реальное бытие его образов (он «не отразил действительности» [Там же, с. 20], но, «рисую мертвые фигуры, делал это с таким искусством, что мы и в самом деле за несколько десятилетий поверили, что было целое поколение ходячих мертвецов...» [Там же, с. 21]), поистине представляет собою, по Розанову, род духовного самоубийства; ведь читатели, заражаясь гоголевским «потусторонним» видением, тоже становятся слепыми относительно живых, принимая за них изображения фантомов, получивших «...каким-то волшебством такую жизненность, почти скульптурность, что никто не заметил, как за этими формами ничего, в сущности, не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их» [Там же, с. 18].

Тем самым читатели, заколдованные силой гоголевского «волшебства», поневоле «свое» (живое, человеческое) отдают во власть «чужого» (мертвого, демонического); «перевернутое» восприятие автоматически переносит их (как вообще любой тип «перевернутого» поведения в дохристианских верованиях, согласно которым загробный мир служит зеркальным отображением мира посюстороннего [см.: Лотман, 1977, с. 156]), в сферу «сатанинского». Чтение гоголевских произведений уподобляется мифологическому сюжету сошествия в «преисподнюю», где и локализован гоголевский мир; это чтение превращается в розановской интерпретации в своего рода загробное путешествие, чреватое (с таким ненадежным проводником, как творец «Мертвых душ») опасностью окончательной смерти.

Устройство гоголевского зрения, обнажая способность писателя видеть как живых представителей «иного» мира и наделять их свойствами и функциями живого, отражает вместе с тем выраженную Гоголем в названии «Мертвые души» «великую тайну своего творчества и, конечно, себя самого» [Розанов, 1996, с. 18]. Сугубо визуальные моменты Розанов связывает с собственно человеческой проблематичностью фигуры Гоголя, который «никогда не менялся, не перестраивался» [Розанов, 1994в, с. 306], поражая «элементарностью» своей личности так же, как «элементарностью замысла» своих произведений: «Перейдя от малороссийских повестей к петербургским анекдотам, он только перенес глаз с юга на север, но глаз этот был тот же» [Розанов, 1990г, с. 564]. Все тот же «глаз» виден и в других его «анекдотах» — «Ревизоре» и «Мертвых душах» («Гоголь обратил отечество свое в анекдот» [Розанов, 1997, с. 346]). Как орган гоголевского зрения, он улавливал только те лучи, которые всегда исходили из одного и того же источника.

Гоголь имел «тайную силу вдруг заснуть и увидеть то, чего вовсе не содержится в действительности, увидеть правдоподобно, ярко... точно “пани Катерина” в этой же “Страшной мести”, душу которой вызывал ее страшный отец: “Пани моя, Катерина, теперь заснула я, а я и обрадовалась тому, вспорхнула и полетела”, — говорит “душа” странной сновидицы. Так и Гоголь. Какая-то внутренняя метаморфозы, и вдруг хорошо знакомый Аксаковым малоросс отделяется от своего тела, странствует по каким-то мирам,

и потом, когда возвращается в свое “тело”, друзья, знакомые говорят: “Мы ничего о нем существенного не знаем: существенное — в его загробных почти странствованиях, в сомнамбулических видениях, в неисследимой и неисповедимой организации его души, а в руках у нас — материалы скучнейшей его биографии, совершенно с этими видениями не связанной”» [Розанов, 1995б, с. 71].

В «Страшной мести» Гоголь опирался на мифопоэтические представления, согласно которым душа во сне «может оставлять тело и блуждать в ином мире, видеть там все тайное...» [Афанасьев, с. 39]. Так, сон Катерины — «способ установить, кем является ее отец “на самом деле”» [Золян, с. 39]; вот то «тайное» («что ее отец и колдун — одно и то же лицо» [Там же]), что видит во время своего странствия «душа» Катерины. «Тайное» Гоголя, душу которого вызывала неведомая его друзьям и знакомым сила, скрыто в его «видениях», представляющих собой правдоподобные и яркие картины потустороннего («загробного») мира.

Для мифологического мышления сновидения так же реальны, как и «тот» свет (отсюда ассоциации снов с потусторонним миром и со смертью [см.: Афанасьев, с. 38—39; Франкфорт и др., с. 102]); гоголевский «реализм» имеет сновидческую природу: Гоголь, делая видимым невидимое, не сумел избавить своих героев от мертвенности; на нарисованной им картине «совершенно нет живых лиц» [Розанов, 1996, с. 140]. Но реальность этой картины в другом: на ней «с изумительным мастерством» [Там же, с. 20] запечатлены образы разложения и смерти. «Поразительная яркость кисти везде, где он говорит о покойниках. “Красавица (колдунья) в гробу” — как сейчас видишь. “Мертвецы, поднимающиеся из могил”, которых видят Бурульбаш с Катериною, проезжая на лодке мимо кладбища, — поразительны. То же — утопленница Ганна. Везде покойник у него живет удвоенною жизнью, покойник — нигде не “мертв”, тогда как живые люди удивительно мертвы» [Розанов, 1990г, с. 493].

Но живые потому и мертвы, что Гоголь глядел на них «мертвым взглядом»; он смотрел на них с «того» света, откуда живое казалось ущербным и выморочным. В этом смысле умерщвление Гоголем художественной плоти выводимых им персонажей («Это — куклы, схемы, аллегории пороков» [Там же]; «крошечные восковые фигурки», за которых «автор переступает ногами, поворачивается,

спрашивает и отвечает: они сами не способны к этому» [Розанов, 1996, с. 140]) объясняется не столько особенностями его литературной манеры или свойствами комического дара, сколько устройством его художественного зрения, в пределе — онтологической связью его творчества с феноменом смерти.

Именно эта связь и открывается в «восковом языке» гоголевских произведений, главным признаком которого оказывается безжизненность: «...ничего не шевелится, ни одно слово не выдвигается вперед и не хочет сказать больше, чем сказано во всех других» [Там же, с. 139]. Слово автора «Мертвых душ» воспринимается Розановым как инструмент умерщвления образа, а не как живая индивидуально-смысловая реальность; это слово воплощает в себе и выражает обратное движение гоголевского смертоносного взгляда — не от хаоса к Логосу, а от Логоса к хаосу, от жизни к небытию. Всюду у Гоголя видит Розанов «...мертвую ткань языка, в которую обернуты все выведенные фигуры, как в свой общий саван» [Там же].

Утратив образно-смысловой принцип, гоголевское творчество предстает как магический обряд, предполагающий известную заданность результата: герои Гоголя «...произошли каким-то особым способом, ничего общего не имеющим с естественным рождением: они сделаны из какой-то восковой массы слов, и тайну этого художественного делания знал один Гоголь» [Там же, с. 140]. Суть не в разрыве языка с мыслью, а в разрыве языка с жизнью; гоголевский способ творчества Розанов уподобляет не процессу рождения живого, но основанной на «тайне» магической практике трансформации мертвого в подобие живого. Гоголь — художник смерти; своими видениями он расширял сферу мертвого и доказывал превосходство небытия над живой жизнью.

«Замечательно, что нравственный идеал — Уленька — похожа на покойницу. Бледна, прозрачна, почти не говорит, а только плачет. “Точно ее вытащили из воды”, а она взяла да (для удовольствия Гоголя) и ожила, но самая жизнь проявилась в прелести капающих слез, напоминающих, как каплет вода с утопленницы, вытащенной и поставленной на ноги» [Розанов, 1990г, с. 494]. Розанов словно передает существо гоголевского способа творчества, рисуя картину мнимого оживления героини: она потому и похожа на «покойницу», что не рождена, а «сделана», подобно другим гоголевским «воско-

вым фигуркам». И изображенные Гоголем «дети уже такие же безобразные, как и их отцы, так же лишь смешные и осмеиваемые, как и они, фигуры» [Розанов, 1996, с. 19], «куклы, жалкие и смешные» [Там же, с. 142], свидетельствующие как о деформированности нравственных представлений писателя, так и о его неспособности оплодотворить свои образы индивидуально-личностным содержанием.

Для Розанова «половая загадка Гоголя» неразрешима в эмпирически-бытовой или легендарно-биографической плоскости; ее невозможно объяснить приписываемыми писателю пороками, действительными или мнимыми, или же его аскетическими наклонностями. «Он, бесспорно, “не знал женщины”, т. е. у него не было физиологического аппетита к ней. Что же было?» [Розанов, 1990г, с. 493]. Если мифологизированный демонизм традиционно связывался с сексуальной агрессивностью (отсюда представление о похотливости бесов и т. д.), то гоголевская патология принимает внешние черты некрофилии: «...половая тайна Гоголя находилась где-то тут, в “прекрасном упокойном мире”, — по слову Евангелия: “Где будет сокровище ваше — там и душа ваша”. Поразительно, что ведь ни одного мужского покойника он не описал, точно мужчины не умирают. Но они, конечно, умирают, а только Гоголь несколько ими не интересовался. Он вывел целый пантеон покойниц, — и не старух (ни одной), а все молоденьких и хорошеньких» [Там же]⁸.

Фактические ошибки Розанова (чтобы убедиться в провалах его читательской памяти, достаточно вспомнить о таких гоголевских «покойниках» и «покойницах», как прокурор в «Мертвых душах» или Пульхерия Ивановна в «Старосветских помещиках»⁹) очень характерны для его подхода к Гоголю: они связаны с мифологиза-

⁸ Розановская гипотеза о некрофилии Гоголя выглядит не просто «наивной» [см.: Ерофеев, с. 127; Николокин, с. 161], но явно фантастической; ее, однако, не следует понимать так буквально. О точном значении терминов «некрофилия» и «некрофильский характер» см.: [Фромм, с. 69—75].

⁹ Ср.: [Ерофеев, с. 127]. Об отношении Розанова к фактам резко писал в свое время П. Б. Струве: «Он фактов не знает и не любит» [Струве, с. 83]. Существенно в аспекте нашей темы замечание В. Г. Сукача (высказанное им в предисловии к публикации «Русского Нила») о том, что у Розанова игнорирование фактов доходило иногда «до мифологических пределов» [Сукач, с. 190].

цией личности писателя и служат ее инструментом, отсекая все лишнее и ненужное с точки зрения творимого мифа. Вообще Розанов не следует понимать буквально (такое понимание только обесмысливает розановский текст); то, что можно принять за некрофилию в ее художественно-образном выражении, на самом деле имеет совсем другую природу.

«По мысли Розанова, пол в человеке — не функция, не орган, но всеобъемлющий принцип жизни. Смерть — есть феномен потери пола, кастрация мира» [Барabanов, 1990, с. 12]. Интерес Гоголя к молоденьким и хорошеньким покойницам свидетельствовал не об извращенности, а о бесполости писателя; покойницы по определению не могут плодоносить — и гоголевский метод творчества основан на невозможности естественного рождения образа. Ущербность Гоголя носит не «физиологический», но «метафизический» характер. Гоголевская бесполость, проявляющаяся в неспособности изобразить живого человека, служила демонстрации принципа смерти и оправдания небытия. Предпочитая земным и небесным сокровищам потусторонние, Гоголь давал Розанову серьезные основания для обвинений в демонизме. У этих обвинений была глубоко личная подоплека.

3.3.4. «Идейный» спор

Полемика Розанова с Гоголем имеет отнюдь не «литературное» значение, и Розанов самоопределяется на фоне Гоголя не как «писатель», отталкивающийся от своего «предшественника» в литературе. Затрагивая глубинные розановские темы семьи, брака, пола, эта полемика (с учетом и ее направленности, и ее онтологического содержания, и способа ее ведения) явилась существенным элементом философии жизни Розанова, высвечивая самый источник его философствования — его индивидуальную судьбу и семейную ситуацию. «Судьба с “другом” открыла мне бесконечность тем, и все запыхало личным интересом» [Розанов, 1990г, с. 279].

Такова парадигма происхождения и розановских тем, и розановских мифологем, их ценностной иерархии. Отношение Розанова к Гоголю отвечает его «методу» преобразования собственной

судьбы в миф, и прежде всего в универсальный («личное переселилось в универсальное» [Розанов, 1990г, с. 593]) миф о своем «частном “я”» [Барабанов, 1990, с. 14], составной частью которого (наряду с другими мифами — о «домашнем очаге», «своем доме», «своей семье»: «... “домашний очаг”, “свой дом”, “своя семья” есть единственное святое место на земле, единственно чистое, безгрешное место: выше Церкви, где была инквизиция, выше храмов — ибо и в храмах проливалась кровь. В семье, настоящей, любящей (я только таковую и считаю семьею), натуральною любовью сцепленной — никогда!» [Розанов, 1997, с. 126]) становится и миф о «демон-Гоголе», разрушителе важнейших для Розанова жизненных ценностей.

Демон смеялся. Бездушный демон. Коему нравились лишь «упойкойнички» и непременно барышни (мужчины — ни одного)...

Публика повалила:

— Ха-ха-ха... Го-го-го...

— Хи! хи! — пискнул Гоголь [Розанов, 1994б, с. 17].

Этот миф, что небезразлично для понимания его психологического генезиса, рождается не путем умозрительного конструирования, но естественно и органично — в недрах розановской семьи.

Мамочка не выносила Гоголя и говорила своим твердым и коротким:

— Ненавижу [Розанов, 1990г, с. 534].

Вот как объясняет Розанов причину ненависти своей жены к Гоголю:

Чуть ли даже она раз не выговорила:

— Я ненавижу Гоголя потому, что он смеется.

Т. е. что у него есть существо смеха [Там же, с. 536].

Мнение Варвары Дмитриевны о Гоголе не просто заново открыло для него гоголевскую тему, разрушая все прежние табу, наложенные либерально-демократической критикой на возможность развенчания основоположника «сатирического направления» [Чернышевский, с. 18] в русской литературе, но и определило его глу-

боко личный интерес к феномену Гоголя-художника; это мнение — не вкусовая оценка разборчивого и придирчивого литератора-профессионала, принадлежащего к антигоголевской «партии», но реакция эстетически неискушенного читателя, отличающегося от всех других подобных читателей своей особой ролью в розановской судьбе:

Я понял тогда (в 1889 и 1890 гг.), что существо смеха Гоголя было несовместимо с тембром души ее — по серебристому и чистому звуку этого тембра, в коем (тембре) была совершенно исключена грязь и выкрик. Ни сора как зрелища, ни выкрика как протеста — она не выносила.

Я это внес в оценку Гоголя («Легенда о великом инквизиторе»), согласившись с нею, что смеяться — вообще недостойная вещь, что смех есть низшая категория человеческой души [Розанов, 1990г, с. 537].

Реакция «мамочки», спровоцировавшая негативную оценку Розановым гоголевского смеха не с ортодоксально-православной позиции [ср.: Лотман, 1977, с. 154—155; Аверинцев, 1992, с. 18], но с позиции семейного «почвенничества» (ибо настоящая «почва» Розанова — это его семья: «И я единственное утешение нахожу только в домашней жизни, где всех безусловно люблю, меня безусловно все любят, везде “своя кровь”, без примеси “чужой”, и “убийца” не показывается даже как “тень”, “издали”...» [Розанов, 1997, с. 126]; если смех есть признак «убийцы», т. е. дьявола, то понятно, почему Гоголю не находится место в «домашней жизни» Розанова и почему Гоголь с его смехом оказывается «чужим» для «мамочки» с ее любящею душой), не несет в себе никакого морального ригоризма. «Мамочка» не осуждает Гоголя — она его просто не выносит.

Одна из современных Гоголю читательниц («старушка неученая из-под Донского монастыря»), полагая, что он «большой руки дурак», так обосновывала свое мнение: «...но разве можно научить кого через насмешки? сатиры? Никогда. Облагородьте ваше перо, пишите примеры добродетели, и порочные устыдятся и станут стараться жить добродетельно...» [Письма Ишимовой..., с. 562—563]. «Мамочка», в отличие от простодушной современницы Гоголя с ее лубочным представлением о реальности, вынесенным из чтения

«нравственно-сатирических» романов, отправляется в своем неприятии гоголевского смеха не от нормативных понятий о «сатире» и «добродетели», а от собственного душевного настроения. И для Розанова в его оценке Гоголя («Смех есть вообще недостойное отношение к жизни, — вот почему я отрицаю Гоголя» [Розанов, 1998, с. 148]) главным критерием становится «тембр души» Варвары Дмитриевны.

Ее непосредственная реакция на гоголевский смех напоминает о литературной ситуации «Бедных людей», где эмоциональное неприятие автора «Шинели» и его насмешек объясняется личной обидой Макара Девушкина на «сочинителя» за безжалостное разоблачительство. Будучи, подобно Девушкину, «примитивным читателем» [Бочаров, 1985, с. 179], не склонным к саморефлексии и не сознающим природы собственной реакции, «мамочка» выражает в ней не просто свою психологическую, но и экзистенциальную несовместимость с Гоголем. «Примитивный читатель» совпадает в жене Розанова, как и в самом Девушкине, с «читателем экзистенциальным»: как для героя Достоевского «не существует границы между чтением гоголевской “Шинели” и переживанием самых внутренних и личных тем своего пребывания в мире» [Там же, с. 190], так и для Варвары Дмитриевны литературное и сокровенно-личное сливаются и взаимопроникают друг в друга.

И в то же время между «амбицией» Девушкина и «тембром души» «мамочки», говоря словами Гоголя, «такая была далекая разница!» [т. 3, с. 123]. Для Розанова этот особый «тембр» служил критерием не только истинности восприятия, лишенного какого-либо оттенка личной обиды или уязвленности, но и его человеческой содержательности: это органичная реакция живого человека, не мирящегося с попыткой умерщвления этого живого в себе¹⁰.

Полемика Розанова с Гоголем все время идет по кругу одних и тех же вопросов живого и мертвого, жизни и смерти, обратимос-

¹⁰ В качестве характерной черты гоголевского творчества Розанов отмечал «дивную и властительную его “мертвенность” и “умерщвляемость” живого...» [Розанов, 1996, с. 290].

ти смерти и превращения живого в неживое. Розанов отрицает гоголевский демонизм по «идейным» соображениям — во имя органичных и жизнестроительных идей семьи, брака, пола и т. д. Спор с Гоголем для него — это поистине идейный спор о смысле и значении посюстороннего существования и о земном предназначении человека. «Все бы любились. Все бы женились. Все бы растили деточек» [Розанов, 1990г, с. 519]. Так выглядит утопический проект Розанова относительно желаемого настоящего и возможно-го будущего России — потому утопический, что осуществление его требует превращения России в особое мифологическое пространство «семьи». «Семья — ближайшее и самое дорогое для нас отечество (разрядка наша. — В. К.); пространственно — это место самых горячих связей, духовно — это место совершенного идеализма, живого, лучащегося» [Розанов, 1995а, с. 361].

Розанов строит не только эмпирически-бытовой образ «семьи», с которым пространственно и духовно должен совпадать образ России (семья как метафора России — и Россия как метафора семьи), но образ поэтический (это тонко почувствовал Пришвин, когда отмечал: «Поэзия Библии, поэзия семьи, а не самая Библия, не самая семья. Так оно и есть: семья Розанова — надрыв, семья — коллекция грехов» [Пришвин о Розанове, с. 167]) и религиозно-мифологический. «Семья есть, конечно, “животный” союз, точка “животных” счленений мужа и жены, и — расчленения двух в “животное” же множество (дети). Поразительно, что, при бесспорно “животном” существе, семья имеет бесспорно же мистическое, религиозное существо. <...> Сплетение “животного” и “религиозного” в ней поразительно, очевидно» [Розанов, 1995а, с. 362].

Доводя отношение к «семье» до «религии», Розанов свидетельствует о взаимном освящении религией — пола и полом — религии: «Ведь что такое “брак”, как не утвердительнейшее отношение к полу, не доведение этого отношения до религии, до культа, до начинающегося склонения перед ним и поклонения ему?» [Там же, с. 78]. И далее: «Если “брак” есть или может быть “религиозен”, — то, конечно, потому и при том лишь условии, что “религия” имеет что-либо в себе “половое”» [Там же, с. 79]. Сакральная природа

«пола» делает очевидным для розановской мысли, «какой метафизический и божеский смысл влить в размножение: аскеты — воистину пошлые аскеты... творят великий и страшный грех, отвергая Божеский Промысел, перепутывая планы творения, отрицают Бога, противятся Богу» [Розанов, 1994а, с. 292]. Отсюда греховность аскетизма как отказа от «размножения», греховность безбрачия, обобщающегося враждой к семье и к детям, а в пределе — к Богу [Розанов, 1992, с. 123]. «Ну, а я — бесстыдный и поднимаю подол у каждой беременной и целую в живот» [Розанов, 1998, с. 137].

Рождаемость для Розанова — не физиологический, а сакральный акт (знаменательно уподобление Розановым рождения человека рождению слова, Логоса: «Рождаемость не есть ли тоже выговариваемость себя миру...» [Розанов, 1990г, с. 350]). Это всякий раз торжество жизни над небытием, «живота» (одно из значений этого слова — «жизнь») над мертвой материей: «От “живота” не меньше идет идей, чем от головы... Идей самых важных, жизнотворческих» [Там же, с. 356]. Потому-то Розанова так «очаровывали — груди и беременный живот. Я постоянно хотел видеть весь мир беременным» [Там же, с. 355]. Этот «беременный мир», символизируя победу жизни над смертью, и есть интимно-сокровенный розановский мир, демоническим двойником которого выступает мир гоголевский, подобно тому как сам Гоголь оказывается демоническим двойником Розанова [см.: Паперный, 1992а, с. 29].

Вот «демонстративно бытовой и сниженный» [см.: Паперный, 1992б, с. 338] розановский автопортрет: «С выпученными глазами и облизывающийся — вот я. Некрасиво? Что делать» [Розанов, 1990г, с. 423].

Это выпячивание собственной непривлекательности идет не столько от «юродства» как осознанной черты розановского литературно-бытового поведения, сколько от мещанского смирения, понятого как «удел человеку на земле от Бога» [Розанов, 1994б, с. 113]. Именно смирение со своим земным уделом отличало Розанова с его «идеями» от «гоголевского» мещанства самодовольного («Мещанство “Гоголевское”, специфическое»): «Мне идей не нужно, а нужно поутру кофе. И чтобы подала его чистоплотная немка,

а не наша русская дура. Кофей я выпью, и потом стану писать повесть “Нос”...» [Розанов, 1994б, с. 113]¹¹.

Подобного рода самодовольной «безыдейности», проявляющейся в механически-бездушном образе жизни «с телефоном и Эйфелевой башней» [Там же] (которые в качестве неживых объектов только и могут привлечь внимание автора повести о странном превращении неодушевленной части тела в подобие человека), но без традиционной «русской дуры» (т. е. вне национальной семейной «почвы» — в сфере «чужого», «немецкого») и, разумеется, без семьи, брака и детей (без всего того, что составляет живую органику человеческого существования), Розанов противопоставляет «путь Розанова», «обыкновенный путь» [Розанов, 1990г, с. 357].

Этот «путь», характеризующий своей «обыкновенностью» биографический миф Розанова («любовь “друга” и вся история этой любви...» [Там же, с. 279] — с беременностями, рождением детей, заботой о хлебе насущном, писательством, «тон» которому дала не механическая привычка нанизывать «словечки», а «“рукописность” души, врожденная и неодолимая» [Там же, с. 349], отнюдь не свойственная «писателям» в традиционном смысле — таким, например, как Гоголь: «Я самый обыкновенный человек; позвольте полный титул: “коллежский советник Василий Васильевич Розанов, пишущий сочинения”» [Там же, с. 463—464]; «Старый халат и проношенные туфли — мой вечный идеал» [Розанов, 1998, с. 215]), воплощает в себе опыт созидания «семьи» как особого мифологического пространства, сакральным центром которого оказывается «мамочка».

Не случайно эмблемой розановского мира становится «живот»: всякого рода извращениям жизненной органики (хождению «вверх ногами» [Розанов, 1990г, с. 357]) и ущербному самоумалению человеческого естества (например, рожденному внеприродным способом носу в качестве мнимого статского советника в гоголевской

¹¹ Образ «чистоплотной немки», возможно, возник у Розанова по ассоциативной связи с «Невским проспектом» Гоголя: «...старые коллежские регистраторы, титулярные и надворные советники большей частью сидят дома или потому, что это народ женатый, или потому, что им очень хорошо готовят кушанье живущие у них в домах кухарки-немки» [т. 3, с. 12].

повести) противопоставляется характерная для русского фольклорного и литературного сознания «материнская» топики. Используемые Розановым мифологические ходы переводят эту топику в плоскость сакрализованной бытовой нормативности: «семья» строится по законам индивидуального космоса в борьбе со всепроникающим хаосом, олицетворением которого служат разные демонические существа в человеческом облике.

«Между тем, несмотря на слабости и дурное, я чувствую — никакого “каинства” во мне, никакого “демонства”, я — самый обыкновенный человек, простой человек, я чувствую — что хороший человек» [Розанов, 1990г, с. 554]. Именно отсутствие «демонства» выступает сущностным признаком «обыкновенности» — той самой мифологизированной «обыкновенности», которая играет роль своего рода магического круга, предохраняющего розановскую «семью» от проникновения демонических сил, питающих особую ненависть к браку и стремящихся разрушить брачно-семейные узы [см.: Аверинцев, 1987, с. 169].

Одним из наиболее вредоносных в этом смысле (если не самым вредоносным) демонов, кардинально чуждых розановским жизнетворческим «идеям», и является Гоголь. «Умереть лучше, легче, чем жить с Гоголем, читать Гоголя, вторить Гоголю, думать по Гоголю» [Розанов, 1994б, с. 40]. Отсюда розановская «озабоченность» Гоголем и желание освободиться от него, изгнать его за пределы «семьи», но отсюда же и внутренняя зависимость розановской мысли от гоголевского демонического образа и ощущение невозможности полного и безусловного освобождения от его разрушительного воздействия.

Я раб, взбунтовавшийся против своего господина.

У меня нет ума его, его гения... Бороться с ним я не могу, с его схемами, обобщениями.

Но я просто не хочу туда идти.

— Куда ты меня тащишь, к своим колдунам и в свое колдовство. Я хочу умереть под старыми образами Руси. И не надо мне ни «Рима», ни мертвой Аннунциаты [Розанов, 1997, с. 471].

Так сопрягается у Розанова миф о Гоголе («демон-Гоголь») с мифом биографическим («путь Розанова»). Розанов в своей «семье» —

как в бездне благодати, тогда как Гоголь в своем потустороннем мире — как в бездне греха. Любовь к «другу» немыслима без отворачивания к Гоголю, поведение и образ которого кощунственно противоречат розановским «святяням». Розановская «семья» соединяет и сближает — гоголевский смех разделяет и разобщает. Если ущербность Гоголя обнаруживается в том, что он «не знал женщины» и принципиально чужд самой «идее» брака, то превосходство Розанова выявляется в его привязанности к «мамочке» и к детям, к семье.

Розанова раздражает в Гоголе отсутствие интереса к «животу»; его персонажи, эти «куклы» и «восковые фигурки», просто не способны «забеременеть». Безбрачности и бесполости Гоголя, изображающего «покойников» и «покойниц» и ищущего свое «сокровище» на «том» свете, Розанов противопоставляет и свои жизнетворческие «идеи», и свои органично рождающиеся тексты, и свой собственный образ жизни «обыкновенного человека». Задача Розанова — спасти свою «семью» от гоголевской порчи; вопрос о Гоголе стал для Розанова вопросом о собственной жизни и смерти, а спор (или «борьба») с Гоголем приобрел «метафизический» характер полемики о смысле человеческого бытия и об онтологическом статусе человека.

Только Гоголя и ненавижу. «Из него тьма».

Мы все «из Гоголя». И гоголевской сути от нас не отмоешь.

<...>

Он не изобразил того, что «бывает», «случается»: вечной деятельности, полной чести; жизни чистой, светлой и вымытой. И — врожденно вымытой.

А это тоже есть.

И картина вышла безотраднa, тогда как есть и отрада.

И выходит, что гнев мой на него все-таки прав.

Он и не прав. Но он и прав [Розанов, 1997, с. 462].

Демонизация Гоголя сопровождается у Розанова знаменательной автосакрализацией, имеющей отнюдь не субъективную направленность: спасая от Гоголя свою «семью», Розанов спасает от него и Россию-«семью» («Гоголь дал право каждому русскому хохотать над Россией» [Там же, с. 456]; «Гоголь вообще как-то устранил

оглядку читателя “на себя”. Гоголь не пробуждает грусти, — вовсе нет. Гоголь пробуждает колоссальное самодовольство. С Гоголем мы “все как праведные”. Кто взял смех над Россией — самому себе кажется чрезвычайно умен и добродетелен» [Розанов, 1997, с. 557]), ее материнско-женскую сущность. Так миф о Гоголе сопрягается у Розанова не только с мифом биографическим, но и с мифом о России.

3.3.5. «Оправдание» Гоголя

Историю России Розанов воспринимает как метаисторию — борьбу добра и зла, света и тьмы; в этом плане «метафизическая» полемика с Гоголем приобретает для него смысл предостережения от прихода в Россию апокалипсического Зверя, готовящегося утвердить именно здесь свое царство. «Гоголь есть самая центральная фигура XIX века, — всего... Все к нему подготовляло, — нерешительно; но особенно все от него пошло. И XIX век до того был поработан ему, до того одного его выразил, что его можно просто назвать “веком Гоголя”, забывая царей, полководцев, войны, мiры...» [Розанов, 1998, с. 136].

Гоголевские «мертвые души» осознаются Розановым как симптомы и символы надвигающейся на Россию катастрофы, поэтому ему так важно было показать подлинное лицо всех этих «кукол» и «восковых фигурок» и указать на истинную природу их происхождения, прямым виновником которого был «демон-Гоголь». «Нигилизм — немислим без Гоголя и до Гоголя» [Розанов, 1997, с. 319]. Поединок с Гоголем становится настоящей «бранью» с духами злобы, стремящимися захватить Россию и приблизить ее конец. Розанов потому и строит свое литературно-бытовое поведение как «спаситель» России — тогда как Гоголю он приписывает несомненные черты ее «погубителя», «Антихриста»¹².

¹² Вообще подобная мифологическая модель и порождаемые ею сюжетные схемы и типы поведения (антитеза «спасителя» и «погубителя») обладают повторяемостью в русской культуре, так что Розанов «традиционен» не только в контексте мифологической архаики, но и в контексте национальной культурной топики — ср.: [Лотман, 1988, с. 331—338]; см. также: [Панченко, с. 247—248].

Как собственная семья, так и Россия-семья обладают для Розанова очевидными свойствами «райского» пространства; тем болезненнее ощущает он вторжение в это пространство «адских» сил, заражающих духом ненависти, несущих растление и гибель. Это вторжение чревато разрывом мистической связи «семьи» с Богом, разрушением розановских святынь как бы изнутри, когда очерченный им магический круг уже не охраняет и не спасает от дьявольской порчи.

В собственных детях иногда вижу я ненавидение отечества.
Да и как иначе? — вся школа сюда прет. Радуйся, литературочка.
Радуйся, Гоголюшко.

Только не радуйтесь, мои дети [Розанов, 1998, с. 205].

И себя Розанов чувствует незащищенным от злых чар и колдовского наваждения, насылаемых нечистой силой: «Вот и я кончаю тем, что все русское начинаю ненавидеть. Как это печально, как страшно. Печально особенно на конце жизни» [Розанов, 1990г, с. 252]. От разлитого в атмосфере русской жизни «гоголевского» демонизма, как выясняется, невозможно ни спрятаться в собственной «семье», ни укрыться даже в своем внутреннем мире. «Да я сам — разве не Тентетников. Лежу и в носу ковыряю. “С души тошнит”» [Розанов, 1997, с. 462].

Этот натиск бесовщины переживается Розановым как саморазрушение творимого им биографического мифа. «Я говорил о браке, браке, браке... а ко мне все шла смерть, смерть» [Там же, с. 265]. И дело не только в тяжелых личных обстоятельствах (болезнь «друга», смерти близких людей и т. д.), но и в кризисе всей русской жизни в поворотную для нее эпоху — накануне революции.

Революционный апокалипсис приводит к окончательному крушению и розановского биографического мифа, и мифа о России. «Земля есть Каинова, и земля есть Авелева. И твоя, русский, земля, есть Каинова. Ты проклял свою землю, и земля прокляла тебя. Вот нигилизм и его формула» [Розанов, 1994б, с. 417]. Эта формула отрицания «святынь», превратившего русского человека (а не «чужеземца», пришельца из «иного» мира, обычно выступающего в фолькло-

ре и мифах в роли завоевателя) в «погубителя» своей земли, ставшей для него «чужой» — не матерью, но злой мачехой (такова метаморфоза «материнской» топики у Розанова, непосредственно связанной с мифом о России), подсказана автору «Апокалипсиса нашего времени» нигилистическим содержанием русской литературы. «“Литература”, которая была “смертью своего отечества”» [Розанов, 1995б, с. 666]. И вот печальный итог ее разрушительного влияния на судьбу России — «гибель от литературы, единственный во всей всемирной истории образ гибели, способ гибели, метод гибели» [Там же, с. 672—673].

Русская литература мифологизируется и демонизируется Розановым в том же ключе, что и Гоголь; мифологический ход розановской мысли соединяет и объединяет русскую литературу и Гоголя в аспекте их общей демоничности: «Еще никогда не бывало случая, “судьбы”, “рока”, чтобы “литература сломила наконец царство”, “разнесла жизнь народа по косточкам”, “по лепесткам”, чтобы она “разорвала труд народный”, переделала “делание” в “неделание” — завертела, закружила все и переделала всю жизнь... в сюжет одной из повестей гениального своего писателя: “Записки сумасшедшего”» [Там же, с. 666]. Приписывая русской литературе бесовские черты, Розанов видит в ней «автора» российской национальной катастрофы, подчинившего события русской жизни гоголевскому сюжету; Гоголь же явился олицетворением демонизма русской литературы («свой писатель» — не для русской жизни «свой», а именно для русской литературы), ее инфернальной парадигмой.

Именно революция выявила, что собранные Гоголем в потустороннем мире «сокровища» не истреблены ни молью, ни ржой, что никакие воры не сумели их подкопать и украсть и что там, где эти кощунственные «сокровища», там «сердце» и «душа» русского человека. Гоголь «одолел» царствование; русская литература «одолела» космос. Произошло окончательное изгнание русского человека из «рая». Миф преобразовался в действительность (как раньше действительность преобразовалась у Розанова в миф) — и из ее развернувшейся бездны вышли сеющие смерть духи зла. «Конец, конец, именно — конец. Что делать: гнило, гнило, гнило. Нет зерна —

пусто, вонь; нет Родины, пуста она. Зачеркнута, небытие» [Розанов, 1989, с. 525]. Будто и впрямь зачеркнута пером «гениального художника», провидчески запечатлевшего Россию в картинах небытия и предсказавшего своими «мертвыми душами» ее конец.

Гоголь словно напроорочил освобождение демонологических существ, заполонивших Россию, от состояния связанности, изобразив «мертвые души» как живые. «Разошлись по мелочам. Прав этот бес Гоголь» [Розанов, 1994б, с. 414]. Выходит, что Гоголь не карикатуры рисовал («Вовсе не отразил действительность он в своих произведениях, но только с изумительным мастерством нарисовал ряд карикатур на нее...» [Розанов, 1996, с. 20]; ср.: «Гениальному человеку, вот как и Гоголь, достаточно “проехаться по стране”, чтобы заприметить в ней такое важное, чего “тутошные люди”, век живя, — не заметят» [Розанов, 1994в, с. 348]; «Гоголь только “проехался” по России, а все в ней высмотрел, чего дотоле не видели и сами русские» [Розанов, 1997, с. 77]), а высказал истину о России; разгул inferнальных сил подтвердил его неслышанные (или, точнее, «не увиденные») пророчества. «Нагулялись с республикой. Экая гоголевщина. Вонючая, проклятая» [Розанов, 1990в, с. 82]¹³.

Наступившие «последние времена», объясняющие апокалипсические настроения Розанова, отождествляются с «гоголевщиной», означающей «конец» России как «райского» (сакрально-мифологического) пространства. Это был и конец розановского мифа о России — но не конец мифа о Гоголе.

Мне кажется, что после меня можно думать «о Гоголе» только в той сети противопоставлений, какую я дам. С ее «да» и «нет».

Его нельзя рассматривать прямо.

¹³ Слово «гоголевщина» встречается у К. Н. Леонтьева при характеристике изображения действительности в русской литературе: «А что делала наша русская литература с того времени, как Гоголь наложил на нее свою великую, тяжелую и отчасти все-таки “хамоватую” лапу?... <...> Больше всех от гоголевского одностороннего принижения жизни освободился, я говорю все-таки он же — Лев Толстой... <...> И у Льва Толстого можно найти даже в “Анне Карениной” следы этой гоголевщины...» [Леонтьев, 1993а, с. 191, 193, 199]. К. Н. Леонтьев «пошедшую» от Гоголя и «распространившуюся на всю словесность манеру именвал “гоголевщиной”, а сущность ее усматривал в культе подробностей» [Бочаров, 1999, с. 308].

Его надо рассматривать именно через сетку.

И как смотришь на Гоголя, то смотри на север, на юг, на восток и запад.

«В одну сторону» — нельзя [Розанов, 1994б, с. 466].

Гоголь оказался прав, но прав именно как «бес». Это значит, что его реализм тождествен его демонизму и что Гоголь в модусе «демона» и есть Гоголь в модусе «реалиста» и «натуралиста»: «Революция нам показала и душу русских мужиков, “дядю Митяя и дядю Миня”, и пахнущего Петрушку, и догадливого Селифана. Вообще — только Революция, и — впервые революция оправдала Гоголя» [Розанов, 1995б, с. 658]. Оправдала в том плане, что гоголевские потусторонние видения обернулись картинками подлинной России, что изображенные им «мертвые души» обнаружили свойственное им телесное бессмертие, что зрячесть Гоголя относительно «покойников» имела потаенный и скрытый до времени от Розанова смысл.

Революция не просто оживила гоголевских мертвецов: мертвое стало вытеснять живое. Розанову, как и его современникам, пришлось пережить «...такие ужасы, какие только мертвые в силах вынести. Да ведь мы и не живые. “Мертвые души”. И впервые за всю жизнь, когда всю жизнь волновался и ненавидел так Гоголя — вдруг открыл его неисчетные глубины, его бездны, его зияния пустоты. Гоголь, Гоголь — вот пришла революция, и ты весь оправдан, со своим заострившимся как у покойника носом (“Гоголь в гробу”»)» [Розанов, 1990б, с. 83]. Разверзшаяся бездна русской действительности обнажила «бездны» Гоголя; «Гоголь в гробу» стал символом России в гробу, куда загнал ее русский нигилизм. Революция, сделавшая видимой всем «душу» гоголевских «покойников», живых превратила в мертвых, а «этот» свет уподобила «тому» свету. Россия стала вдруг гоголевским миром — и Гоголь оказался «оправдан», ибо жизнь приняла облик смерти.

Если среди «своих» (например, в собственной семье) Розанов чувствовал себя живым, то среди «чужих» (в захваченной inferнальными силами России) он ощутил себя мертвым. «Конец» России он воспринимает как перманентную реальность: гоголевщина в том или ином виде вновь и вновь повторяется в русской истории, пока смерть окончательно не воцаряется в России. Бессмертие смер-

ти — таков трагический парадокс русской жизни, впервые открытый Розановым после «оправдавшей» Гоголя революции. Но это одновременно и трагический парадокс Гоголя как творца бессмертных «мертвых душ».

Между тем признание «правоты» Гоголя, как и его «оправдание», грешило характерной двусмысленностью: «гоголевская» действительность, переставшая быть «карикатурой», не нуждалась ни в чьих оправданиях, Гоголь же для Розанова по-прежнему оставался «бесом», следовательно, не мог быть «оправдан» по-настоящему. Потерпев поражение в поединке с Гоголем (ему не удалось уничтожить «демона» и «спасти» Россию), Розанов не отказался от гоголевского мифа: свою собственную мертвенность он осмысляет по законам этого мифа, ощущая себя жертвой «гоголевщины» и демона-Гоголя, онтологическую тайну которого он не сумел разгадать:

«“После Гоголя не воскресают”. М. быть. Страшно, но, может быть, Гоголь сам затрепетал бы такой мысли, и все-таки м. быть» [Розанов, 1994б, с. 346].

Но именно к такой мысли приводит Розанова чтение «Мертвых душ»: «Гоголь в “сей великой поэме” решился и допустил себя судить всю Русь, — и заглавие поэмы в двух словах сжимает весь смысл ее и дает приговор, из которого — если б он был основателем — нет воскресения» [Там же, с. 456].

И все же перед лицом небытия Розанов сохраняет кажущуюся абсурдной веру «именно в бытие, только в бытие, в одно бытие. И когда на месте умершего вонючее пустое место с горошинку, вот тут-то и зародыш, воскресение. Не все ли умерло в Гоголе? Но все воскресло в Достоевском. О, вот тайна мира, тайна морального “воскресения”, с коим совпадает онтологическое космогоническое воскресение. <...> Какая истина в мифах древности» [Розанов, 1989, с. 525].

Миф о Гоголе, как и миф о России, Розанов «переводит» в неподдающуюся для логики и для позитивистской практики сферу инобытия, воспринимая «конец» как новое рождение; этот мифологический ход, свидетельствующий о неподдельности розановской мифологической интуиции, придает его отношению к Гоголю неожиданный поворот: «Розанов с его молитвою» [Там же, с. 526] и Гоголь с его стремлением возродить «мертвые души» оказываются

не антиподами и противниками, но носителями и апологетами сближающей и объединяющей их в «большом времени» (М. М. Бахтин) русской и мировой культуры веры в истину воскресения.

-
- Аверинцев С. С.* Бесы // Мифы народов мира : в 2 т. Т. 1. 2-е изд. М., 1987.
- Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М., 1992.
- Афанасьев А.* Мифопоэтические воззрения славян на природу : в 3 т. Т. 3. М., 1994. Репринт (воспроизв. изд. 1865—1869 гг.).
- Барabanов Е. В.* В. В. Розанов // Розанов В. В. Соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1990.
- Барabanов Е. В.* Русская философия и кризис идентичности // Вопр. философии. 1991. № 8.
- Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь : (искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Вопр. лит. и эстетики. М., 1975.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.
- Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.
- Бочаров С. Г.* Литературная теория Константина Леонтьева // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1979.
- Душечкина Е. В.* «Зимних праздников блестящие тревоги» (русские святки) // Святоч. рассказы. М., 1991.
- Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ : становление жанра. СПб., 1995.
- Ерофеев В. В.* Розанов против Гоголя // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990.
- Золя С. Т.* «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Тр. по знаковым системам. Т. 22. М., 1988.
- Иванов Вяч. Вс.* Глаз // Мифы народов мира : в 2 т. Т. 2. 2-е изд. М., 1987.
- Леонтьев К. Н.* Записки отшельника // Леонтьев К. Н. Избр. М., 1993а.
- Леонтьев К. Н.* Избранные письма. СПб., 1993б.
- Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф — имя — культура // Тр. по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Новые аспекты в изучении культуры Древней Руси // Вопр. лит. 1977. № 3.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // Тр. по знаковым системам. Т. 15. Тарту, 1982.
- Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
- Николюкин А. Н.* В. В. Розанов и Н. В. Гоголь (по материалам периодики) // Гоголь : материалы и исследования. М., 1995.

Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Ист. поэтика : итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Паперный В. М. В поисках нового Гоголя // Связь времен : пробл. преемственности в рус. лит. конца XIX — начала XX в. М., 1992а.

Паперный В. Заметки о поэтике В. Розанова // In Honour of prof. Victor Levin. Russian Philology & History. Jerusalem, 1992b.

Письма Ишминой и Извединой по поводу сочинений Гоголя // Рус. старина. 1893. Кн. 6.

Пришвин о Розанове / подг. публ. В. Ю. Гришина и Л. А. Рязановой // Контекст — 1990 : лит.-теорет. исслед. М., 1990.

Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре : (по поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.

Ремизов А. М. Огонь вещей. Сны и предсонье // Ремизов А. М. Огонь вещей. М., 1989.

Розанов В. В. Собрание сочинений. В мире неясного и нерешенного. Из восточных мотивов. М., 1995а.

Розанов В. В. Собрание сочинений. В темных религиозных лучах : [сборник]. М., 1994а.

Розанов В. В. Собрание сочинений. Когда начальство ушло... М., 1997.

Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М., 1996.

Розанов В. В. Собрание сочинений. Мимолетное : [сборник]. М., 1994б.

Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М., 1995б.

Розанов В. В. Письма К. Н. Леонтьеву // Розанов В. В. Соч. / сост., подг. текста и коммент. А. Л. Налепина и Т. В. Померанской; вступ. ст. А. Л. Налепина. М., 1990а.

Розанов В. В. Письмо Н. А. Котляревскому, ноябрь 1918 г. // Лит. учеба. 1990б. № 1.

Розанов В. В. Письмо П. П. Перцову от 17 (4) сентября 1918 г. // Лит. учеба. 1990в. № 1.

Розанов В. В. Письмо Э. Ф. Голлербаху от 26 октября 1918 г. // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989.

Розанов В. В. Собрание сочинений. Сахарна. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови. М., 1998.

Розанов В. В. Сочинения : в 2 т. Т. 2 / сост., подг. текста и примеч. Е. В. Барабанова. М., 1990г.

Розанов В. В. Собрание сочинений. Среди художников. Итальянские впечатления. М., 1994в.

Розанов В. В. Философия урожая // Лит. учеба. 1992. № 1—3.

Русская календарная проза : антология святоч. рассказа. Таллин, 1988.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений : в 20 т. Т. 8. М., 1969.

Струве П. Б. В. В. Розанов, большой писатель с органическим пороком // Вopr. философии. 1992. № 12.

Сукач В. Г. [Вступ. зам. к публ.: Розанов В. «Русский Нил»] // Новый мир. 1989. № 7.

Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плещина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исслед. в обл. мифопоэтического. М., 1995.

Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Худож. яз. Средневековья. М., 1982.

Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии : духовные искания древнего человека : пер. с англ. М., 1984.

Фромм Э. Некрофилы и Адольф Гитлер : пер. с нем. // Вопр. философии. 1991. № 9.

Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 15 т. Т. 3. М., 1947.

3.4. «Мелкий бес из самых нечиновных»: демонология Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова

Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы любим и ценим! Один из них все смеялся... <...> О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не было в Европе... Другой демон — но другого мы, может быть, еще больше любили. <...> Он мстил и прощал, он писал и хохотал — был великодушен и смешон. Он любил нащептывать странные сказки заснувшей молодой девочке и смущал ее девственную кровь, и рисовал перед ней странные видения, о которых ей не следовало бы грезить, особенно при таком высоко нравственном воспитании, которое она получила.

Ф. М. Достоевский

Гоголь и Лермонтов — представители нового, послепушкинского, периода русской литературы. Вслед за Пушкиным они стоят у истоков русской прозы XIX в., во многом предопределяя ее дальнейшие пути. И предопределяют они их двумя типологически различными способами. В то же время их творческие методы в чем-то пересекаются и взаимодействуют друг с другом¹. Вопрос об этом

¹ В исследовательской литературе об отношениях Гоголя и Лермонтова говорится в первую очередь в связи с «Княгиней Лиговской», в которой явственны следы чтения «Арабеско», а также в связи со «Штоссом», в котором использованы родственные Гоголю темы и мотивы.

взаимодействии, пересечении и отталкивании — один из узловых вопросов истории русской литературы.

Как отмечает Е. А. Смирнова, автор статьи о Гоголе в «Лермонтовской энциклопедии», «резкие различия в характере писательских индивидуальностей Лермонтова и Гоголя не позволяют придавать большого значения проблеме непосредственного влияния одного на другого, но тем существеннее соответствия более широкого плана» [Смирнова, с. 114—115]. Одним из подобных соответствий является одинаковое влечение обоих писателей к миру потустороннему, напряженное чувство сверхъестественного, которое проявляется в общей для них теме демонизма. Л. А. Ходанен пишет: «Типологическую близость творчества Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова можно наметить в области тем, отдельных образов и мотивов. Среди них особое место занимает интерес к демонологии, отчетливо проявившийся у обоих писателей... Неповторимость лермонтовской демонологии отчетливо проступает при сравнении ее с гоголевскими вариантами этих мотивов» [Ходанен, с. 231].

А. Блок называл Лермонтова первым демоном русской литературы наряду с Гоголем, предвосхитившим Достоевского: «Передо мной вырастают два демона, ведущие под руки третьего... Это — Лермонтов, Гоголь и Достоевский... где-то в горах и донине пребывает неподвижный демон, распростертый со скалы на скалу в магическом лиловом свете» [Блок, с. 40]. Демонические персонажи играют особую роль в художественных мирах Гоголя и Лермонтова. Но освоение этих образов у Лермонтова и Гоголя шло по-разному.

Демонология Гоголя представлена прежде всего образом черта. Д. С. Мережковский в своем исследовании «Гоголь и черт» писал, что «единственный предмет гоголевского творчества и есть черт... как явление “бессмертной пошлости людской”, созерцаемое за всеми условиями местными и временными — историческими, народными, государственными, общественными, — явление безусловно, вечного и всемирного зла...» [Мережковский, с. 213—214].

В ранних произведениях писателя наблюдается «дедемонизация и опрощение злой силы», что, по словам Ю. В. Манна, приводит к «созданию особой разновидности мифологического существа — глупого черта» [Манн, с. 22]. В «Вечерах на хуторе близ

Диканьки» черт фигурирует в качестве самостоятельного персонажа, архетипически восходящего к народным мифологическим представлениям о нечистой силе. «Нечистый» — постоянное наименование черта в украинских повестях — противопоставляется у Гоголя христианской душе, в частности душе казака-запорожца. Описание черта в гоголевских повестях соответствует древним народным верованиям: «спереди совершенно немец... Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире...» [т. 1, с. 92]. Демонологический персонаж в данном контексте снижен и персонифицирован. Фольклорное начало прослеживается и в сюжете повестей, и в сути конфликта — это традиционный конфликт, заключающийся в преодолении препятствий, стоящих на пути влюбленных, в нежелании родственников выдать девушку за любимого человека. Черт здесь выступает в роли своего рода волшебного помощника, с помощью которого преодолеваются эти препятствия.

В «Петербургских повестях» Гоголя черт как самостоятельный персонаж отсутствует, но носителем бесовского начала становится Петербург, в котором «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [т. 3, с. 37]. Бесовская стихия растворена в пространстве города и проникает в души его обитателей.

В «Ревизоре», «Мертвых душах» черт, уже без рогов и хвоста, одевается в одежды чиновника, гоголевского современника, устраивает в губернии путаницу посредством жонглирования бюрократическими тонкостями и превращает мало-мальски существовавший порядок в хаос, абсурд. Но в центре внимания Гоголя не способы разрушения мира демоническим героем, а то, как поддаются на его козни остальные персонажи. Запуская чёрта в художественный мир своих произведений, Гоголь испытывает своих героев и читателей, показывая глубину нравственного падения современного ему общества.

В творчестве Лермонтова заявляет о себе величественный образ демона. Демоническая тема по праву считается ведущей у этого художника. В ранних произведениях поэта демон — своего рода *alter ego* лирического героя. Он в большей степени напоминает

не библейский образ падшего ангела, а античного демона, или гения как воплощения обобщенных представлений о некоей неопределенной и неоформленной Божественной силе, чаще всего злой, определяющей личную судьбу человека. Согласно античной мифологии демон — это мгновенно возникающая и мгновенно уходящая страшная роковая сила, с которой нельзя вступать в общение, каждому человеку достается свой демон как персонификация судьбы [см.: Лосев, с. 182]. Нечто подобное находим и у Лермонтова: «И гордый демон не отстанет, / Пока живу я, от меня. / И ум мой озарять он станет / Лучом чудесного огня» [Лермонтов, 1979, с. 293]. Не случайно демон насылает беды (ср. у Лермонтова: «Глотает жадно дым сраженья / И пар от крови пролитой»), а также прельщает («И, дав предчувствия блаженства, / Не даст мне счастья никогда» [Там же]).

Еще один аспект демонической темы у Лермонтова — демонизм как внутреннее свойство сознания героев, их позиция по отношению к миру. Вадим, Боярин Орша, Кирибеевич, Арбенин, Печорин и другие — все это демонические герои, носители деструктивного мироощущения. Они, как правило, обижены на несправедливое и бессмысленное мироустройство, стремятся пересоздать этот мир в соответствии с личными эгоистическими интересами, скептически относятся к ценностям других людей.

В астральных поэмах («Азраил», «Ангел смерти», «Демон») лермонтовский демон трансформируется в самостоятельный образ падшего ангела. По мере работы над поэмой «Демон» образ центрального персонажа все больше дистанцируется от личности автора, становится все ближе библейскому архетипу. В последней редакции «Демона» главный герой предстает в своей традиционной функции лукавого искушителя, антагониста Бога и ангелов. В христианских религиозно-мифологических представлениях демоны (или бесы) являются сеятелями дурных внушений и всякой скверны. Вспомним, что у Лермонтова Демон убивает жениха Тамары посредством внушения ему несоответствующих мыслей в момент, когда, казалось бы, необходимо читать молитву: «Его коварною мечтою / Лукавый Демон возмущал: / Он в мыслях, под ночную

тьмою, / Уста невесты целовал» [Лермонтов, 1980, с. 380]. Также необходимо напомнить, что с христианской точки зрения демоны представляются разрушителями всех социальных связей, поэтому с особенной ненавистью они относятся к браку. Поэтому, наверное, не случайно в поэме Демон препятствует браку Тамары. Деятельность демонов как искусителей направлена на всех людей, но с особенным вниманием они относятся к монахам, аскетам [см.: Лосев, с. 182]. Точно так же и в поэме Лермонтова Демон искушает монахиню Тамару.

Итак, можно сделать вывод, что образ демона (чёрта) у Гоголя и Лермонтова эволюционирует в сторону христианского содержания: Гоголь переходит от фольклорного черта «Вечеров...» к демонической силе соблазна большого города «Петербургских повестей» и затем создает уже не фантастические образы демонических чиновников «Мёртвых душ» и «Ревизора». Лермонтовский демон от *alter ego* лирического героя вырастает до образа падшего ангела, в котором раскрывается вся сущность демонического начала, а затем, так же как и Гоголь, Лермонтов создает образ современного демона — Печорина. Глубоко знаменательно, что «Герой нашего времени» и «Мертвые души» создавались практически одновременно.

Гоголь как-то писал об образе демона у Лермонтова: «Признавши над собою власть какого-то обольстительного демона, поэт покушался не раз изобразить его образ, как бы желая стихами от него отделаться. Образ этот не вызначен определительно, даже не получил того обольстительного могущества над человеком, которое он хотел ему придать» [т. 6, с. 178]. Единственным произведением, в котором новый демон «получает больше определительности и больше смысла», Гоголь считал «Сказку для детей», которую он также называл «лучшим стихотворением» поэта [Там же].

«Сказка для детей» — поэма, в которой Лермонтов, по-гоголевски смешивая реалистические и фантастические элементы, изобразил петербургский мир глазами демона.

В экспозиции поэмы автор, прежде чем передать слово демону, обстоятельно представляет его читателю. Перед читателем прохо-

дит целая галерея демонических образов: черт, Сатана, Мефистофель, бес, демон:

То был ли сам великий Сатана
Иль мелкий бес из самых нечиновых,
Которых дружба людям так нужна
Для тайных дел, семейных и любовных?
Не знаю! Если б им была дана
Земная форма, по рогам и платью
Я мог бы сволочь различить со знатью;
Но дух — известно, что такое дух!
Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух —
И мысль — без тела — часто в видах разных;
(Бесов вообще рисуют безобразных).

[Лермонтов, 1980, с. 426]

Таким образом, в лермонтовской поэме демон — это прежде всего лукавый дух, воплощение соблазна и обмана, который невозможно познать или определить, но можно победить в себе творчеством: «Но я, расставшись с прочими мечтами, / И от него отделился — стихами!» [Там же, с. 427]. Вспомним, что точно так же у Гоголя герои-художники (Вакула, Чартков) боролись с демоном посредством его художественного изображения. Другой гоголевский мотив появляется в связи с упоминанием «нечиновного» беса: у Лермонтова накладываются друг на друга понятия социальной и демонической иерархии, перекликаясь, таким образом, с гоголевской темой демонического чиновника. Сам иронически легкий тон поэмы, образ черта-«аристократа» отсылают к образу нечистой силы из гоголевских «Вечеров».

Соединением образа демона и темы Петербурга поэма Лермонтова напоминает восприятие петербургского мира в «Петербургских повестях» Гоголя.

Противопоставление Москвы и Петербурга началось в послепетровское время и вошло неотъемлемым элементом в национальное сознание. В 1830-е гг. со- и противопоставление Москвы и Петербурга как материальных и психологических воплощений двух эпох русской истории стало особенно модным. Лермонтов и Гоголь

также имели отношение к этой полемике, причем занимали одинаковую позицию в этом вопросе, так как оба не были коренными петербуржцами.

Хотя Гоголь не делает вывода в пользу одного из городов, но эмоционально ближе ему все-таки Москва: «Москва нужна для России, для Петербурга нужна Россия» [т. 7, с. 483]. Москва для Гоголя — это естественная, органичная часть России, воплощение всего исконно национального, а Петербург — некое чуждое образование, паразитирующее на теле России. Это понимание официальной столицы отразилось затем в «Петербургских повестях».

Лермонтовское отношение к Петербургу «московское», а следовательно, враждебное. В юношеском сочинении «Панорама Москвы» Лермонтов восхищается Москвой: «...не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке... нет! У нее есть своя душа, своя жизнь...» [Лермонтов, 1981, с. 335]. Москва — одушевленный организм, сохраняющий в себе историю страны от «средних веков» до современности. Бездушная симметрия Петербурга поэту неприятна и враждебна. Открыто неприязнь к Петербургу высказывается Лермонтовым, например, в поэме «Сашка»:

Я враг Неве и невскому туману.
Там (я весь мир в свидетели возьму)
Веселье вредно русскому карману,
Занятия вредны русскому уму.
Там жизнь грязна, пуста и молчалива,
Как плоский берег Финского залива.
[Лермонтов, 1980, с. 277]

В «Сказке для детей» демон, пролетая над Петербургом, торжествует, наблюдая открывающуюся ему панораму грехов и порока:

И я кругом глубокий кинул взгляд
И увидел с невольною отрадой
Преступный сон под сению палат,
Корыстный труд пред тощею лампадой,

И страшных тайн везде печальный ряд
Я стал ловить блуждающие звуки,
Веселый смех и крик последней муки —
То ликовал иль мучился порок!
В молитвах я подслушивал упрек,
В бреду любви — бесстыдное желанье,
Везде — обман, безумство иль страданье.
[Лермонтов, 1980, с. 428—429]

Последние строки практически буквально совпадают со словами Гоголя в финале «Невского проспекта»: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» [т. 3, с. 37]. В указанной повести, как мы помним, появляется образ демона, который сам «зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [Там же], так как демоническое начало у Гоголя заключено в самом городе и составляет его сущность. У Лермонтова же демон выступает в роли наблюдателя: порок живет в городе без его участия и связан в первую очередь с петербургским обществом, или светом:

Тут было все, что называют светом...
Не я ему название это дал,
Хоть смысл глубокий есть в названье этом.
Своих друзей я тут бы не узнал;
Улыбки, лица лгали так искусно,
Что даже мне чуть-чуть не стало грустно...
[Лермонтов, 1980, с. 433]

Демон Лермонтова удивляется лжи петербургского света. Ему нечего делать в мире этих людей, столь напоминающих ему его собственных «друзей» — демонов. Наблюдая за взрослением юной Нины, демон обнаруживает, что ему и не требуется ее искушать, так как душа девушки уже готова к искушениям света:

Хотелось мне совет ей дать лукавый;
Но ум ее и сметливый и здравый
Отгадывал все мигом сам собой...
[Там же, с. 432]

Еще одна значимая параллель «Сказки» и «Невского проспекта» обнаруживается в сцене бала Нины. В «Невском проспекте» Пискарев видит сон о бале, на который его приглашает незнакомка: его ослепляет свет и роскошь праздника, на мгновение ему кажется, что «какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [т. 3, с. 19]. На этом балу Пискарев видит свою незнакомку, которая танцует, кокетничает с ним, опуская и поднимая свои длинные ресницы. Позднее вся эта фантазмагория оказывается обманом, наваждением сна, навеянного демоном Петербурга. В лермонтовской поэме возникает похожая картина бала с «сияньем роскоши», притворством, причем этот бал также оборачивается иллюзией, но творимой уже не демоном, а самой Ниной, воображающей себя светской львицей.

Таким образом, указанные параллели в развитии демонической темы у Лермонтова и Гоголя не только обнаруживают их точки соприкосновения, но и дают возможность глубже прочувствовать особенности индивидуального мироощущения обоих художников, этих «настоящих демонов» русской литературы.

Блок А. А. О литературе. М., 1989.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Лермонтов М. Ю. Панорама Москвы // Собр. соч. : в 4 т. Т. 4 : Проза. Письма. Л., 1981.

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 : Стихотворения, 1828—1841. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1979.

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2 : Поэмы. Л., 1980.

Лосев А. Ф. Демон // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1990.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М., 1988.

Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. М., 1991.

Смирнова Е. А. Гоголь // Лермонтовская энцикл. М., 1981.

Ходанен Л. А. Русалочий мотив в творчестве М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя // Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) Вып. 1 : сб. ст. / ред. Н. В. Хомук. Томск, 2007.

3.5. Абсурд в художественном мире Н. Гоголя и В. Набокова

Если после «Приглашения на казнь» и «Истории одного города» перечесть Гоголя, то его «мертвые души» начинают казаться живыми.

П. М. Бицilli

Гоголь — один из любимых писателей В. Набокова. В «Лекциях по русской литературе» осмыслению творчества своего великого предшественника Набоков посвятил больше страниц, чем творчеству, скажем, Лермонтова и Чехова. И это понятно. Писатель воспринимал Гоголя как наиболее близкого себе автора. И это несмотря на то, что Набоков старался отвергнуть какие-либо попытки трактовки своего творчества в аспекте генетического родства с великим предшественником. «Отчаявшиеся русские критики, — писал Набоков в эссе «Николай Гоголь», — трудясь над тем, чтобы определить влияние и уложить мои романы на подходящую полочку, раза два привязывали меня к Гоголю, но, поглядев еще раз, увидели, что я развязал узлы и полка оказалась пустой» [Набоков, 1987, с. 227]. Скорее всего, в приведенном признании Набоков акцентировал невозможность простого сведения собственного творчества к гоголевской традиции. Действительно, Гоголь и Набоков — совершенно разные художники. И вместе с тем во многом прав исследователь Ю. Б. Барабаш, утверждающий, что «Эссе о Гоголе» — впечатляющая попытка самоопределения Набокова, более того, «отражение в гоголевском зеркале. Литературное *credo*, облаченное в форму интерпретации» [Барабаш, с. 127].

Суть гоголевского художественного мира в набоковской интерпретации в целом сводится к концепции абсурда. Однако, с точки зрения Набокова, это особый тип трагического абсурда. «Было бы неправильно утверждать, — пишет Набоков, — будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подразумевать под словом “абсурдный” нечто, вызывающее смех или пожатие плеч.

Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми высокими страстями, — тогда возникает нужная брешь и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится “абсурдным” по закону, так сказать, обратного контраста. <...> Вот так и с абсурдностью Акакия Акакиевича Башмачкина. Мы и не ожидали, что среди круговорота масок одна из них окажется подлинным лицом или хотя бы местом, где должно находиться лицо. Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые составляют мир Гоголя. Акакий Акакиевич абсурден потому, что он трагичен, потому, что он человек, и потому, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью» [Набоков, 1987, с. 222—225].

В приведенном отрывке выявляется ряд существенных положений, отвечающих художественному миру не только Гоголя, но и самого Набокова. Попробуем перечислить эти положения.

1. Непроницаемый «хаос мнимостей», подмен, абсурдных положений идентифицируется с собственно человеческим миром.

2. Случайно возникающее «подлинное лицо» ассоциируется с «человечностью», подлинностью, сутью человеческой судьбы.

3. Размышление Набокова о «Шинели» показывает принципиальную неразделимость «мнимости» и «подлинности», сущего и существования в художественной ткани произведений Гоголя без введения трансцендентного плана. И потому «Шинель» — «трансцендентальный анекдот», в котором особую, по-видимому, роль играет превращение Акакия Акакиевича в призрак, в результате чего и высвечивается подлинность человечности персонажа.

4. «Мнимость» и «подлинность» разведены посредством выбранной автором художественной модели: «бормотание, бормотание, лирический всплеск».

Набоков действительно во многом прав. Большинство сюжетов Гоголя выстроено вокруг подмены истинного ложным, именно в этом русле сюжеты выстраивают и само художественное простран-

ство, и ведущие образы («живые» и «мертвые» души, фальшивый ревизор, вещь, становящаяся смыслом жизни). Однако у Гоголя «мнимое» и «подлинное» более жестко разграничено. Как акцентирует В. Н. Топоров, абсурд в произведениях Гоголя возникает из хаоса русской жизни, где теряется разграниченность истинного и ложного [см.: Топоров, с. 30]. Но в собственно художественном мире Гоголя эта разграниченность сохранена. И вместе с тем Набоков, видимо, прав: абсурд в мире Гоголя не вытекает из ситуаций, в которые поставлены герои. В самом деле, вряд ли подготовка городничего к приезду ревизора, будь это настоящий, а не мнимый ревизор, как-то бы изменилась. В этом смысле финал «Ревизора» — возвращение к началу, к исходной ситуации, и это может бесконечно воспроизводиться в реальности.

Однако абсурд у Гоголя — это специфическая художественная конструкция с конечным смыслом. По мнению Ю. М. Лотмана, Гоголь выстраивает свой мир в ключе реалистического гротеска. Посредством гротеска реальные, полновесные, допустим, чиновники из «Ревизора», какими они представлены как характеры в предшествующем действию описании для актеров, в самом действии приобретают ирреальный, абсурдный ответ [см.: Лотман, 2001, с. 181—190]. «Мнимое» и «подлинное» разграничены у Гоголя и посредством пространственных образов. Лотман, к примеру, отмечал, что фиктивное, мнимое пространство у Гоголя — это вещное, бытовое, предельно опредмеченное пространство, а также мир как царство бюрократии, проникающей в быт, в существование. Напротив, «пространство, в котором помещается герой, наделенный простотой и человечностью, — это некоторый неопределенный “дом”. Здесь живут. <...> Шинель для Башмачкина становится его домом, теплом. Шинель — дом, но она же и подруга...» [Лотман, 1988, с. 286—287].

Помимо всего прочего Гоголь просветительно-моралистичен. В. Н. Топоров заметил, что именно морализм, суд автора над действительностью лишают такого персонажа, как Плюшкин, какой-либо человечности, превращая его в сатирическое посмешище, в то время как то же самое лирическое слово автора этой человечностью другого героя, Башмачкина, не обделяет. Но ведь и тому и другому

герою, по мнению В. Н. Топорова, присущ жизненно достоверный трагизм судьбы [см.: Топоров, с. 80—81]. Как нам представляется, в противоположность художественному миру Гоголя, в отношении Набокова речь можно вести об абсурде, построенном не по принципу разграничения, а по принципу тождества с миром, человеческой реальностью, когда «мнимое» становится как бы единственно общепринятой ценностью человеческого мира и — в художественном смысле — стилевой доминантой. Так, например, пространство «Приглашения на казнь» — целостно пародийное, мнимое, профанное пространство некоего публичного общества: мы попадаем в мир, «где живут и умирают лицедеи». Это прямо артикулировано, это и есть основная идея романа и его метафора. «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми.<...> Я покоряюсь вам, — призраки, оборотни, пародии», — говорит Цинциннат [Набоков, 1988, с. 254—256]. Люди — это не люди, а куклы, составляющие профанное пространство. Создавая подобное пространство, писатель намеренно не разделяет «явь» и «кошмар», невозможно понять, существует ли этот мир на самом деле, объективно или это субъективное восприятие главного героя — Цинцинната, узника некоей театрализованной фешенебельной тюрьмы (там даже специальный паук заведен, чтобы все выглядело традиционно, понатуральной). С точки зрения В. Ходасевича, все жизненные коллизии, которые разворачиваются вокруг героя, — только воображаемые жизненные варианты его действительного бытия — бытия художника [Ходасевич, с. 614]. По мнению П. Бицилли, этот «кошмар» и есть настоящая «явь» человеческого мира. «В чем эта “призрачность, нереальность нашей хваленной яви, дурной дремоты, куда только извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего на периферии сознания”? — цитирует Бицилли Набокова (слова Цинцинната) — В том, что “я” в нем несвободно — и не может быть свободно, ибо не по своей воле рождается человек (“...ошибкой попал я сюда, — не именно в темницу, — а вообще в этот странный мир...”), — и если он не м-сье Пьер, для которого жизнь сводится к наслаждениям, любовным, гастрономическим и пр., он обязательно Цинциннат, который, куда бы ни зашел, в конце снов и снова возвращается в свою камеру приговоренного» [Бицилли, с. 620].

Таким образом, Гоголь, по-видимому, двигался в рамках реалистического разграничения «мнимого» и «подлинного»; «мнимое» и «подлинное» рационалистически очерчены и разделены: гротескные модификации образов возвещают о подмене, но полной подмены нет, люди напоминают марионеток, вещь и чин подменяют людей, но писатель не исключает и реалистическую характерность героев. При всей неотделимости, например, Добчинского от Бобчинского, «в их характерах, — отмечает Ю. В. Манн, — заложено тончайшее несходство» [Манн, с. 238]. Набоков же исходит в своем варианте абсурда из другого положения: сам мир есть субъективированный вариант общего для всех, как бы невидимого кошмара, мир — это своеобразное шопенгауэровское представление: отсюда его пародийные, игровые, театральные стороны в гротескных модификациях образов и, по существу, отсутствие характерностей — все то, что усиливает рецепцию вторичности и может быть даже связано с полной потерей аутентичности человека в мире. Например, жена Лужина в романе «Защита Лужина» постепенно в сознании героя превращается в обстоятельство, объективирующее его истинное бытие — бытие художника. В этом смысле она ничем не отличается от ритуалов жизни в семье или предметов гардероба. Набоков отказывается, по существу, от ее человеческого облика, специально акцентируя нечто идеальное в героине, что связано с детством, то есть до объективации: «... до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно...» [Набоков, 1988, с. 148].

Безусловно, фиктивный мир в романах об инакомыслящих Набокова и действительность «в прорехах и зияниях» Гоголя не одно и то же. Вместе с тем необходимо отметить общие приемы гротескной модификации образов у обоих писателей. Эта общность, по сути, вырастает из использованного в гротескных целях художественного приема повтора. Для создания эффекта марионеточности, кукольности своих персонажей и их действий Го-

голь часто прибегает к повтору реплик персонажей, повторному или даже многократному воспроизведению ряда сцен и ситуаций, удвоению похожих персонажей. Таким образом, пошлость многократно тиражируется в примитивных, духовно бедных персонажах, их репликах, ситуациях, в которых они действуют, калькируется, многократно умножается в бесконечном воспроизведении одного и того же. Можно вспомнить в этой связи «парных» персонажей Бобчинского и Добчинского, детей Манилова, часто парными предстают дамы, взаимодополняющие пошлость одна другой (жена и дочка городничего, дамы «просто приятная» и «приятная во всех отношениях»). Очень много повторяющихся сцен и реплик персонажей, скажем, в «Ревизоре»: можно вспомнить сцены взяткодательства Хлестакову, эти сцены в целом подобны (параллельны) одна другой; повторяются сцены объяснения в любви Хлестакова, где он, как автомат, в течение нескольких минут объясняется в любви поочередно то матери, то дочери. В сценах с Хлестаковым много повторяющихся реплик, в той же сцене объяснения в любви повторяются фразы о перемещении стульев по отношению к влюбленным (что должно, по всей видимости, соответствовать силе любви).

С другой стороны, в художественном мире Гоголя присутствуют персонажи (как правило, это главные герои), лишенные какого-либо постоянного личностного статуса, могущие быть кем угодно, как бы вбирающими в себя все многообразие «других». В отличие от похожих друг на друга героев-статистов, они как раз неповторимы в развертывании разнообразных комбинаций социальных масок. Это прежде всего Хлестаков и Чичиков. В сцене вранья Хлестаков предстает и великим писателем («с Пушкиным на дружеской ноге»), и важным чиновником, чуть ли не министром, светским человеком, разбирающимся в кулинарных изысках («в семьсот рублей арбуз», «суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа» [т. 4, с. 241]), при этом не теряется и настоящий его статус («чиновник для письма, этакая крыса, пером только — тр, тр... пошел писать» [Там же, с. 240]).

По Ю. В. Манну, в «Мертвых душах», как и в «Ревизоре», нет собственно гротескных образов куклы, маски, автомата, получеловека-полуживотного, но гротескный отсвет остался. В «Мертвых

душах» «мы ощущаем его в особой подаче деталей портрета, обстановки, в особом развитии сравнений и т. д. Многие гротескные мотивы словно ушли в стиль, продолжая в нем свою своеобразную жизнь» [Манн, с. 292]. В гоголевском мире подобные приемы как бы случайны, с их помощью нам намекают, создают отсвет и т. д. В «Приглашении на казнь» все более жестко артикулировано, реализовано как единая художественная концепция. В мире безличного социального функционирования нет людей, есть только социальные маски, а потому здесь каждый может быть любым, любой может быть каждым. Набоков использует те же самые гоголевские приемы комического удвоения персонажа. В «Приглашении на казнь» это адвокат и прокурор, «оба крашенные», дьявольски похожие друг на друга, близнецы-братья: «Закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались» [Набоков, 1988, с. 246]. Можно также вспомнить детей Марфиньки и двух ее братьев. Дети (в этой паре прямая реминисценция на гоголевских детей Манилова — Фемистоклюса и Алкида), Диомедон и Полина, оба калеки, оба от случайных связей Марфиньки: «Мальчик хром и зол; тучная девочка — почти слепа» [Там же, с. 252]. Братья Марфиньки прямо названы близнецами, «но один с золотыми усами, а другой со смоляными» [Там же, с. 289].

С другой стороны, два или несколько персонажей, подобно переплощающимся гоголевским Чичикову или Хлестакову, могут проживать в одном. В романе о «непроницаемом» преступнике таким расслаивающимся на несколько ролей предстает Родриг Иванович, директор тюрьмы, то и дело, по меткому замечанию П. Бицилли, «скидывающийся» надсмотрщиком Родионом: в этом превращении напыщенный официоз сменяется грубой непосредственностью. В принципе, Родриг может быть кем угодно: в одной из сцен он превращается в доктора, в другой, когда служащие тюрьмы подглядывают за новым арестантом (это мсье Пьер), он как бы профессор, глядящий в микроскоп (потом он приглашает Цинциннату, «захожего профана посмотреть на препарат»), а Родион при нем — лаборант [Там же, с. 266].

Таким образом, прием дублеров, двойников и многократной повторяемости всего вокруг явно восходит к Гоголю, но прием дей-

ствуется в рамках общей метафорической концепции реальности, чего у Гоголя, конечно, не было. Набоков, так же как и Гоголь, понимает, что для того, чтобы показать бездуховность, пошлость жизни, надо добиться впечатления «врастания» человека в ритуал, клише, вещь. Однако то, что у Гоголя может восприниматься как реалистическая достоверность, типизация и пр., у Набокова чисто абсурдистский прием, в широком смысле — метафора. Так, например, родственники прибывают в камеру к Цинциннату со всею мебелью, зловещим недовольством и своими предками, которые держат в руке портрет (в свою очередь, со своими предками), Марфинька прибывает с детьми, братьями и любовником [Набоков, 1988, с. 289—294], т. е. все они прибывают со всем тем, что у них есть, а есть у них только то, что есть у всех других людей — объективированные в традиции, укладе жизни, социальных и психологических стереотипах формы жизни.

Сюжет романа «Приглашение на казнь» разворачивается вокруг проблемы спасения инакомыслящего, «инакого», «другого», который может быть казнен приобщением к миру общих ценностей (то есть общих «мнимостей»). Это общая коллизия многих романов Набокова (например, «Защита Лужина», «Лолита»). Понятно, что собственно такой коллизии в произведениях Гоголя нет, но может показаться, что Набоков более концептуально-развернуто разрабатывает то самое гоголевское случайно возникшее «подлинное лицо», ассоциирующееся с «человечностью». Конечно, Башмачкин у Гоголя не наделен таким богатым внутренним миром, как «инаковые» персонажи Набокова типа Лужина или Цинцинната, однако определенная степень инаковости проявлена, и модель инаковости у Гоголя и Набокова в целом одна и та же. Башмачкин существует в собственном внутреннем мире — мире переписывания, он своеобразный рыцарь, Дон Кихот пера. Б. Эйхенбаум в свое время очень четко осознал особенность этой инаковости:

Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не ничтожный (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически замкнутый, свой: «Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный (!) и при-

ятный мир... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». В этом мире — свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием — и Гоголь дает гротескную формулу: «он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели». И еще: «как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке» [Эйхенбаум, с. 323].

И это подобно тем идеальным мирам, в которых действительно, а не фиктивно присутствуют герои В. Набокова: Лужин, живущий в царстве шахматной игры, или Цинциннат, живущий собственным «художественным бредом». Общим у Набокова и Гоголя следует считать и мотив спасения или, лучше сказать, псевдоспасения человека из абсурдного мира. Так, в «Шинели» Башмачкин лишается спасения три раза: в ситуации с портным Петровичем (материальная катастрофа), с чиновниками-сослуживцами и, наконец, со «значительным лицом» генеральского звания. Наиболее существенны в аспекте нашей темы два последних «неспасения» героя.

Проследим развитие мотива псевдоспасения у Гоголя. Чиновники департамента пытались помочь утратившему новую шинель Башмачкину, да как-то не смогли, собрали деньги, но самую бездельцу, так как недавно собирали на портрет начальнику. В сюжетной канве со «значительным лицом» устанавливается подобная же связь: не спасший «маленького человека» чиновник продемонстрировал строгую начальственность своему приятелю, а вечером рокового дня отправился к любовнице. Так мелочные заботы вокруг сохранения статус-кво подменяют у Гоголя человечность и милосердие. Но то же самое происходит и у Набокова. В «Приглашении на казнь» псевдоспасение уже не мотив, а важнейшая сюжетная стратегия. Создавая сюжет романа, Набоков явно пародирует сюжетные ходы тюремно-авантюрного бестселлера, в котором посещение родными, адвокатом или возлюбленной оказавшегося в месте заключения героя, подготовка побега, возможно, сам побег и т. п. — все возвещает надежду на спасение и обретение свободы. Однако

в отношении Цинцинната каждый из сюжетных мотивов говорит об обратном, о том, что изоляция — единственное для него спасение. Так же как и Гоголь, Набоков пародирует милосердие в отношении «инакового» героя: адвокат больше заботится не об интересах подопечного, а о потерявшейся записке, сокамерник мсье Пьер, навязывающий дружбу Цинциннату, как оказывается, его палач; посещение родных, которое вроде бы должно поддержать заключенного, превращается в грозный разнос («тесть клекотал» [Набоков, 1988, с. 291]); копанье туннеля под поддерживающий надежду стук где-то там, внутри гулких стен, оборачивается встречей в конце туннеля с «зыблющимся от смеха» палачом и «помирающим от смеха» начальником тюрьмы, которые, чтобы поддержать традиции, разбирали стены с другого конца [Там же, с. 323].

Набоков считал трансцендентный опыт и специальную маркированность авторской речи («всплеск» лирической окрашенности) немногочисленными способами разграничения «мнимого» и «подлинного» в художественном мире Гоголя. И здесь Набоков (конечно, в ряде случаев) — абсолютный преемник Гоголя. Трансцендентное выпадение из реальности — повторяющийся финал набоковских романов об инакомыслящих. Это конечная точка того трагического разобщения субъективности героя и объективированных форм жизни, которые пытаются всячески присвоить, как бы ассимилировать, поглотить эту субъективность. Финальное исчезновение Цинцинната или выпадение из окна Лужина схематически повторяет финал «Шинели»: герои трансцендентно достигают тот мир, который идеальнее данного. Отличие только одно: в романах Набокова речь идет не о человеке вообще и несправедливом вокруг него мире, а о субъективности, «инаковости», которую спасти нельзя. Однако общность трансцендирования писателей и в этом случае очевидна.

Ю. М. Лотман считал, что с «Мертвых душ» в пространстве русского романа создается сюжет м и ф о р м а н а — романа о духовном преображении человека и мира. Другая, демифологизирующая, линия русского романа ассоциируется у Лотмана с Тургеневым, у которого часто обновление жизни, возрождение есть только обещание, заканчивающееся смертью героя [Лотман, 1988, с. 334]. Набоков своеобразно возрождает обе модели романа.

Разведя субъективность и объективацию по схеме романтического двоемирия, он возвращает своих героев вообще в «иное», откуда, собственно, они родом, — в миф, где его, набоковская, Россия, детство, творчество. Но это возвращение может означать и смерть самого героя или смерть субъективности вообще. В этом смысле и повествовательная структура набоковского романа в чем-то совпадает с гоголевской, расщепляясь на лирически насыщенные места (например, «художественный бред» Цинцинната) и эмоциональное бытописание.

Причем у Набокова в «Приглашении на казнь», так же как у Гоголя в «Шинели», в лирически окрашенных, патетических эпизодах проговорена истина о трагическом существовании человека в мире. И там и тут звучит мотив ничтожности, бессилия человека перед силами объективирующих косных форм, закрепившихся в социальной структуре и механизмах общества, случайности духовного просвета, если он вдруг проявляется в человеческой судьбе.

У Гоголя (знаменитое патетическое место):

И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп; существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира... [т. 3, с. 131—132].

У Набокова:

Ошибкой попал я сюда — не именно в темницу, — а вообще в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но в сущности — беда, ужас, безумие, ошибка... <...> А ведь с раннего детства мне снились сны... В снах мир был облагорожен, одухотворен. <...> Тупое «тут», подпертое и запертое четоу «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий

ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое — Он есть, мой сонный мир, его не может не быть... [Набоков, 1988, с. 285—286].

Б. Эйхенбаум считал, что в основе стилистической модели гоголевской «Шинели» комический сказ с элементами гротескной гиперболизации, совмещением трагического и анекдотичного и т. п., переплетающийся в то же время с «мелодраматической и торжественной декламацией» (Эйхенбаум, с. 323—325). Гротескное, пародийное бытописание у Набокова, безусловно, в основных своих чертах восходит к Гоголю, в частности к стилистике «Шинели». Если субъективность, у обоих писателей соотносящаяся с истиной и в конечном счете вызывающая к трансцендентному, стилистически поддерживается лирически и патетически-взволнованными местами, то стиль объективации (например, набоковского «тупого “тут”») — разный: у Набокова это пародийно-гротескные стилевые нагромождения, включающие в себя лирику и штампы речи, гротескные сочетания примитивного, анекдотического и возвышенного, пародийного и серьезного. Вот, например, замечательно стилистически выстроенная реплика матери Цинцинната Цецилии Ц, после произнесения которой главный герой понимает, что и она пародия: «Сейчас васильки во ржи, и все так чудно, облака бегут, все так беспокойно и светло. Я живу далеко отсюда, в Докторском, — и когда приезжаю к вам в город, когда еду полями, в старом шарбанчике, и вижу, как блестит Стропь, и вижу этот холм с крепостью и все, — мне всегда кажется, что повторяется, повторяется какая-то замечательная история, которую все не успеваю или не умею понять, — и все ж таки кто-то мне ее повторяет — с таким терпением! Я работаю целый день в нашем приюте, мне все трын-трава, у меня любовники, я обожаю ледяной лимонад, но бросила курить, потому что расширение аорты, — и вот я сижу у вас, — я сижу у вас и не знаю, почему сижу, и почему реву, и почему это рассказываю, и мне теперь будет жарко переть вниз в этом пальто и шерстяном платье, солнце будет совершенно бешеное после такой грозы...» [Набоков, 1988, с. 309].

Приведем еще один небольшой отрывок из романа. Это сцена распивания чая служащими тюрьмы в присутствии (отдаленном)

Цинцинната. Набоков достаточно последовательно использует в данном случае гротескную гиперболизацию и различные разговорные клише и жесты примитива, чтобы подчеркнуть кошмар обыденщины, ставшей нормой в данном публичном обществе, «под солнцем публичных забот».

М-сье Пьер наклонился к Родригу Ивановичу и, слегка покраснев, что-то ему сообщил.

У того так и громыхнуло в гортани:

— Ну, поздравляю вас, поздравляю, — сказал он, с трудом сдерживая порывы голоса. — Радостно!.. Давно пора было... Мы все... — он взглянул на Цинцинната и уже собрался торжественно.

— Нет, еще рано, друг мой, не смущайте меня, — прошептал м-сье Пьер, тронув его за рукав.

— Во всяком случае, вы не откажетесь от второго стаканчика чаю, — игриво произнес Родриг Иванович, а потом, подумав и почавкав, обратился к Цинциннату: — Эй вы, там. Можете пока посмотреть альбом. Дитя, дай ему альбом. Это к ее (жест ножом) возвращению в школу наш дорогой гость сделал ей... сделал ей... Виноват, Петр Петрович, я забыл, как вы это назвали?

— Фотогороскоп, — скромно ответил м-сье Пьер.

— Лимончик оставить? — спросила директорша.

Висячая керосиновая лампа, оставляя в темноте глубину столовой (где только вспыхивал, откалывая крупные секунды, блик маятника), проливая на уютную сервировку стола семейственный свет, переходивший в звон чайного чина [Набоков, 1988, с. 328—329].

Безусловно, говоря о Набокове, невозможно полностью «вписать» его в творчество Гоголя и гоголевскую традицию, но вместе с тем невозможно, говоря о Набокове, о его переживании трагического абсурда в связи с «Шинелью», в связи с самими набоковскими романами об «инакомыслящих», не говорить о Гоголе. Гоголь, как мы пытались показать, явился для Набокова создателем определенной художественной модели абсурда, к которой, конечно, не сводится проанализированный нами в определенных частностях Набоков или, тем более, весь Набоков, но к ней — этой художественной модели абсурда — Набоков имеет самое непосредственное отношение. Эта художественная модель является в некотором смысле

тем эмбрионом, из которого вырастает (с весьма очевидными напластованиями Серебряного века) художественная матрица всего Набокова.

Барабаш Ю. Я. Набоков и Гоголь (мастер и гений) // Н. В. Гоголь и русское зарубежье : Пятые Гоголевские чтения. М., 2006.

Бицилли П. В. Сирин. «Приглашение на казнь» // Набоков В. Избр. М., 1996.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1994.

Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.

Лотман Ю. М. «Ревизор» // Лотман Ю. М. Учеб. по рус. лит. для ср. шк. М., 2001.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988.

Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4.

Набоков В. В. Приглашение на казнь // Набоков В. В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега : романы. М., 1988.

Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исслед. в обл. мифопоэтического : избранное. М., 1995.

Ходасевич В. О Сирине // Набоков В. Избр. М., 1996.

Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе : сб. ст. Л., 1969.

3.6. Концепция «двух Гоголей» в современном культурном сознании

«Сила личности Гоголя такова, что он не перестает возбуждать живой интерес к себе в самых различных людях. Многообразию и сложности душевных сил Гоголя вполне соответствует многообразие тех связей, которыми приросло русское общество к нему. Контрасты в душе Гоголя, перед которыми часто с изумлением останавливается исследователь, оказались неслучайными: этими контрастами полна внутренняя история нашего общества. И Гоголь более чем кто-либо другой становится интересен своими противоречиями, как глубочайший носитель национальных осо-

бенностей наших» [Зеньковский, с. 33]. Кажется, что эти слова в современном культурном сознании приобретают все большую актуальность.

В начале XX столетия происходит поистине открытие Гоголя. В критике появляются работы В. Розанова, обратившего внимание на марионеточность гоголевских персонажей, Д. Мережковского, раскрывшего загадку тяготения Гоголя к изображению зла во всех его ипостасях, А. Белого, чьи математические подсчеты и точные наблюдения над стилем Гоголя позволяли обнаруживать классический текст в культуре начала века. В литературе жанровая традиция гоголевского стиля оказывается доминантной. В текстах М. Булгакова, Д. Хармса, А. Белого, К. Вагинова, М. Зощенко, А. Платонова, Е. Замятина, Л. Добычина тень Гоголя мелькает постоянно, в театральном мире и в изобразительном искусстве не обходится без обращения к опыту писателя. Гоголь привлекает как художник-экспериментатор, открывший возможности текста, который конструируется с помощью определенных приемов по воле автора. Поэтика деформаций соответствует апокалиптическому мироощущению писателя и поэтому оказывается близка художникам XX столетия, ощущавшим мир в состоянии разрушения.

Однако главным открытием становится осмысление гоголевского художественного мира сквозь призму его религиозного сознания. Концепция «двух Гоголей» (А. Григорьев) позволяет обогащать текст новыми смысловыми оттенками. Стилизации, вариации, интерпретации, обращение к гоголевским сюжетам и т. д. Формы могут быть самыми разнообразными, но одно остается очевидным — незримое присутствие Гоголя. Кажущееся формальным обращение к гоголевской традиции на самом деле гораздо глубже. Именно присутствие личности со столь напряженным духовным опытом позволяет остро почувствовать опустошенность и ущербленность современного мира (Хармс, Зощенко, Платонов, Кржижановский). В некоторых произведениях религиозные поиски, размышления актуализируются (финал Мейерхольда в «Ревизоре», в офортах Шагала «город без церкви», мертвенность богооставленного мира, поиски нового духовного пути у Вагинова, Белого, Булгакова).

Возвращение к Гоголю на рубеже XX—XXI вв. сохраняет разнообразные лики писателя, но представляет причудливую смесь гоголевских текстов, литературоведческих исследований, игры с предшествующими вариациями на темы Гоголя и выражения собственно авторского отношения к писателю.

Довольно распространенным явлением в современной культуре является так называемое *перечитывание* (переписывание) классики. Гоголь в данном случае не исключение. Примером такого «перечитывания» можно назвать роман Ярослава Верова «Господин Чичиков», выпущенный в 2005 г. под грифом «NE классика».

Из интервью с автором мы узнаем, что отправной точкой была идея «осовременить Гоголя», показать, что через сто пятьдесят лет ничего в нашей жизни не изменилось. Но чтобы текст не был «римейком» гоголевских «Мертвых душ», возникла идея включения фантастического элемента: «мертвые души» в романе и в самом деле мертвые» [Интервью Ярослава Верова].

Черты «римейка» все же ясно прослеживаются в романе начиная уже с первой фразы: «Однажды по пыльным улицам города Н. катил...» Однако не бричка Чичикова катила, а мерседес, и героя зовут не Павел Иванович, а Сергей Павлович, и даже появление Чичикова сопровождается разговором двух мужичков, обменивающихся парой фраз, своей бессмысленностью и абсурдностью напоминающих знаменитый диалог о «колесе брички», которое либо доедет, либо нет до Казани. По-прежнему Чичиков путешествует, скупая «мертвые души», посещает «хозяев» города. Даже в структуре романа угадываются черты гоголевской поэмы: лирические отступления, например, о литераторах; финал с неизменным риторическим вопросом, только уже расширенным до космического масштаба. «Но несется Земля, кружит в космическом мраке и холоде. И нет ей дела до человеческого счастья или горя. Куда-то она, окаянная карусель, нас вынесет?» [Веров, с. 382].

Можно назвать этот роман стилизацией. Гоголевская поэтика деформаций чувствуется и в организации пространства, где размыты границы реального и фантастического, сон и явь перемешаны, и в портретах героев черты лица не проявлены, а разрушение в человеке человеческого лишь доводится в романе до абсурда. В кон-

цепции зла присутствует нечто гоголевское, постоянно мелькает черт, воплощаясь в разнообразных формах и лицах, упоминаемый и невидимый. Так же, как и в художественном мире Гоголя, Чичиков-черт никого не пугает, человек не видит и не различает лицо зла, он даже готов сотрудничать и заключить с ним выгодную сделку.

Поэтика деформаций в романе не случайна, она соответствует основной теме — бездуховности и богооставленности человека в современном мире. Гоголевская тема вызывает к жизни и знакомые образы: церковь, в которой пусто и молится черт, бабка-ведьма в церкви, «нечистое» пространство храма не спасает, потому и в ответ на стук в алтарные ворота никто не откликается. Появляется в романе и мотив оскверненной иконы, которая является предметом купли-продажи в современном мире, обладание иконой становится мерой материальной, а не духовной состоятельности человека.

Узнаваем и текст провинциального города Гоголя. Обязательным элементом в тексте города является символическое ограничение пространства. Это по-прежнему забор, только теперь уже бетонный. Стиль жизни провинциальных обитателей можно восстановить по вывескам, изменяется лишь содержание.

Однако версия Ярослава Верова принципиально иная. Прежде всего меняется концепция души. Исчезает столь важное для Гоголя понятие «душевного града». Душа, по версии автора «Господина Чичикова», — это паразит, наличие которого очевидно в каждом человеке через присутствие маленького существа (порой очень безобразного), которое невидимо (наблюдать этих существ дано лишь главному лицу из известных органов). Лишенные этих паразитов и есть те самые «мертвые души», или «мертвяки», которых скупает Чичиков. В силу «утраты дыхания Божьего» эти существа наделены сверхъестественными способностями, и они-то и состоят на службе у «хозяев» жизни, олигархов, мэра, прокурора и т. д. В этой ситуации Чичиков, он же дух Аздегирд, выступает в роли спасителя. Скупая «мертвяков», он избавляет от зла. Но эти же «мертвые души» могут служить и добру. Нет необходимости пересказывать здесь сюжет, но очевидно, что в этой версии скорее мелькает тень Булгакова. Зло, выступающее в роли добра, поединок двух то ли ангелов, то ли демонов — этот фантастический сюжет вытес-

няет в финале гоголевский текст, и то, что у Гоголя тяготело к духовной прозе, трансформируется в жанр то ли фэнтези, то ли фантастического детектива.

Ярослав Веров сознательно использует наши впечатления от классического романа, ставшие почти уже архетипическими, создавая сюрреалистическую картину похождения субъекта со знаковой фамилией Чичиков в сегодняшней реальности. Классика в данном тексте выступает способом познания современной действительности. Она не перестает быть эталоном, образцом. Вся ситуация проясняется именно в соотнесении с классическим текстом, помогая продемонстрировать нам своеобразный человеческий паноптикум. Классический текст воспринимается как особого рода знаковая система, по отношению к которой и выявляется степень отклонения от исходного, от образца. Кроме того, классика также является и бесприкрытым «брендом», способным привлечь внимание к начинающему автору.

Есть в факте обращения к Гоголю и другой аспект. Узнает и заинтересуется романом прежде всего тот, кто способен включиться в игру, оценить как ее, так и нового автора. Ярослав Веров, кем бы он ни был, знает точно, что сознание «среднего» читателя не ориентировано на классику и, более того, может стать моментом отторжения. В романе есть герой, Артем, который, по утверждению автора, являет распространенный тип молодых людей, к коим вообще всего подойдет определение «троечника». В разговоре с Чичиковым обнаруживается проблема, пожалуй, знакомая многим:

Чичиков повернулся вместе с креслом и, уставившись на Артема, который все переминался с ноги на ногу, спросил:

— Кстати, моя фамилия тебе ничего не напоминает? Может, в школе читал?

— Выражение лица Артема сделалось озабоченным, Чичиков снова махнул рукой и вернулся к чтению [Веров, с. 131].

Гоголь выступает в различных амплуа в версии господина Верова. Не религиозный, а мистический опыт прочтения русского классика в ситуации коммерческого проекта востребован. Но вполне по-гоголевски звучит финал. Добро торжествует, странно толь-

ко, что в облики вовсе не Божественных сил, а в переродившемся зле. От подобной мистики отнюдь не весело, не романтично, как у Булгакова, а немного жутко. Совершается подмена, и различить уже никому не дано, что есть добро, а что есть зло. Все меняется, все относительно, четких границ не существует.

Другим примером может стать пьеса Олега Богаева «Башмачкин», имеющая жанровое определение как «чудо шинели в одном действии». Перед нами текст, сотканный как вариации на темы гоголевских «Петербургских повестей» и стилизации в драматургической форме, поскольку природа театрального мышления Гоголя, видимо, располагает к этому.

Формально О. Богаев дописывает сюжет «Шинели», но развитие драматургического действия скорее напоминает фантасмагорию в повести «Нос». Шинель появляется в качестве самостоятельного действующего лица. Однако, вчитываясь в текст пьесы, понимаем, что подобный сюжет вообще характерен для гоголевского творчества, так как важным становится не развитие событий, не внешний сюжет (он по сути своей абсурден), а то, что скрыто за ним. Драматург точно воссоздает картину гоголевского мира, который продолжает существовать без человека.

Демоническое движение вешного мира (черта гоголевской поэтики, отмеченная Ю. Н. Тыняновым) становится сюжетообразующим элементом. Пространство, в котором происходит действие, заполнено вещами: говорящая шинель, проходящий мимо бобровый воротник, сапоги, наделенные мистическим даром предвидения, миллионы генеральских шинелей и шинелей разного ранга. Усиливают эффект пустоты повторяющиеся фразы («вокруг ни души», «никого»), постоянно умножающееся число мертвецов, призраков, фантомов (у Садур в пьесе «Брат Чичиков» также постоянно множасьщееся количество мертвецов).

В отличие от «человекоподобных» героев пьесы, не осознающих своей жизни, шинель-вещь наделена способностью мыслить, сопоставлять факты, искать. Парадоксальность порядка вещей в существующем мире обнаруживается в реплике чиновника, обращенной к шинели: «Если бы потерянные сюртуки и шинели рассудок заимели, что тогда. В Петербурге не протолкнешься. Ты порядок

вещей нарушаешь». В построенной на каламбуре реплике обнаруживается абсурдность существующего мира. Подчеркивается идиотизм жизни также чисто по-гоголевски: не осознают жизни и происходящего как разбойники, снявшие с Акакия Акакиевича шинель, так и чиновники и журналисты, сам государь-император (как и в «Мертвых душах» — от дяди Митяя и дяди Миняя до губернатора).

Петербургский текст воспроизводится почти точно, как в цикле «Петербургских повестей»: вечная зима, город, где немудрено человеку пропасть, все освещает искусственный свет фонарей, слышится вой ветра. Но Невский проспект, еще заполненный деталями, напоминающими у Гоголя человека (усы, бакенбарды, сапоги, шляпки, чины и т. д.), здесь уже опустел. «Невский проспект пуст», — замечает автор и уточняет, что это вовсе бред, мистификация («Д о к т о р (закрывая саквояж). Невский проспект (закрывает саквояж). Это горячка. Видения» [Богаев]).

Эпизод семнадцатый можно было бы считать кульминацией пьесы, так как происходящие события напоминают нам финал повести «Шинель», на основе которой и создается драматургическая версия: «Ночной Невский проспект. Шинель и Петрович смотрят друг на друга. Пьяный Петрович не узнает шинель, принимает за человека. Разбредаются в разные стороны» [Там же].

Встреча пьяного будочника и призрака Акакия Акакиевича в финале повести, кажется, также символизирует возвращение на круги своя этого абсурдного мира, но этому эпизоду предшествует сцена со «значительным лицом», где все же есть другой вариант развития событий и есть авторская позиция, которая восстанавливается в контексте всего творчества Гоголя.

Эпизод встречи в богаевской версии — середина пьесы, это нельзя назвать кульминацией, так как в происходящих событиях ничего существенно не меняется.

Финалом этого произведения является смерть Башмачкина, который умирает счастливый и умиротворенный после встречи с шинелью:

Та же комната.

Разбитое окно заткнуто старым капотом, летают перья подушки.

Стоит гроб. В гробу стоит Башмачкин. Хозяйка сметает с пола мусор, наводит уборку.

Возле гроба два мужика в тулупах, складывают руки покойнику.

Первый. Надо ж закрыть чем-то глаза...

Второй. Да вот, хоть пуговицы от шинели. (Кладет на Башмачкина пуговицы.)

Хозяйка занята: перебирает жалкие вещи: находит гусиные перья, бумагу, кальсоны, носки, разглядывает.

Первый (*смотрит на покойника*). Мертвец, а улыбка какая.

Второй. Видать перед смертью Ангела видел.

Смотрят на покойника. Перекрестили.

Закрывают крышку.

Темнота.

Ничего.

Только ветер.

Занавес [Богаев].

Увидеть ангела, прозреть не дано, замыкается круг абсурдного существования. Этот финал не оставляет выбора, двойственности нет, есть только однозначная и одномерная пустота, только мертвый мир. Этот финал скорее по Хармсу, впрочем, также отдавшему дань традиции гоголевского жанрового стиля.

Уже традиционно для современной культуры, что гоголевский текст соткан из различных цитат. Здесь узнаются практически все петербургские повести, «Мертвые души» и «Ревизор», но восприятие Гоголя одинаково трагическое и мрачное. Тонут в темном и бессмысленном потоке не-жизни богаевских героев столь важные для Гоголя слова:

Башмачкин. Помоги же, добрый человек. Добрый человек...

Я брат твой... Добрый человек... Брат твой. Человек. Остается без ответа. Отчего? Отчего? Отчего? [Там же].

В этих словах и высвечивается лик «другого» Гоголя, можно разглядеть в Акакии Акаиевиче не скучного чиновника, а наивного ребенка, которому дано видеть то, чего не видят другие (правда, несколько неожиданно опять в мире вещей — на дне чайной кружки, в голенище сапога), ему дано видеть и предсказывать события (почти пророк), быть не приспособленным к циничной действительности, потому и живущим в своем придуманном мире.

Однако драматургический материал предполагает воплощение пьесы в театре, и здесь уже все зависит от гения режиссера. Если судить по двум спектаклям — Н. Коляды в Екатеринбурге и В. Мирзоева в Москве, то нам ближе мрачный и трагический Гоголь в интерпретации О. Богаева.

«Другой» Гоголь, с его болью за маленького человека, оставленного, замкнутого в маленький мир свой, воскрешается в экспериментах Юрия Норштейна. Акакий Акакиевич у него еще не утратил способность мыслить, но пока и не обрел этот дар. Он еще трогательный и беззащитный ребенок, сознание которого только просыпается. Он пока только может находиться в ограниченном пространстве собственного угла, его маленькие ручки, неспешные и неловкие движения, желание укутаться потеплее в маленькое одеяло воспринимаются зрителем с симпатией и теплом к данному персонажу. В переписывании нет ничего механического, скорее Башмачкин напоминает нам прилежного ученика, взявшего впервые перо и бумагу. Образ этого чиновника Норштейн рисует как домашний, без вицмундира, подчеркивая этим: это не чин, а человек. Мертвый мир тоже присутствует в картине режиссера-аниматора. Мертвым кажется Петрович, почему-то принимающий Акакия Акакиевича лежа на столе; будучи скорее тенью, шинели и цилиндры наполняют Невский проспект, лицом обладает лишь Башмачкин. Попытка подчеркнуть светлое в гоголевском тексте не приводит Юрия Норштейна к финалу. Желание избежать, по его же утверждению, наивного и нравоучительного финала пока завело в тупик, поэтому и не существует окончательной и полной версии в анимации «Шинели».

Сложность природы гоголевского гения постигает через художественные образы и другой художник-аниматор, Сергей Алимов. К сожалению, его замыслы до конца не были воплощены, но остались в эскизах и набросках к повестям «Нос» и «Портрет», к поэме «Мертвые души». Гоголь представляется Алимову «истинным мучеником высокой мысли, он хотел улучшить человечество» [см.: Громов, с. 46]. Художник обратился к статьям и письмам Гоголя, стремясь постичь глубину его личности, сложность его философско-этических воззрений. Гоголевская фантазмагория понимается им как мир смятенных чувств, бурных страстей, где иррациональ-

ное высвечивается в рациональном, необыкновенное — в обыкновенном. Алимов считал, что такого рода необыкновенное можно передать только средствами мультипликационного кино.

Особенного внимания заслуживает интерпретация повести «Портрет». В эскизах Алимова существует некая двойственность: в первых кадрах Чартков — вымышленное лицо, в последующих происходит подмена героя, в этих изображениях явно угадываются черты Гоголя, в финальных — сходство очевидно. Гоголевская повесть — о трагедии утраченного таланта. Талант должен идти до конца против течения, жертвуя своим личным благополучием во имя высших целей искусства, бороться не только с обстоятельствами, но и с самим собой. Гоголь был далек от соблазнов светской жизни, но его сжигало огромное творческое честолюбие: он хотел стать наставником человечества.

Подмена героя в финале, — по замыслу Алимова, — заставляла по-новому увидеть и прочитать повесть. Гоголю, пусть на более высоком нравственном уровне, было внятно душевное смятение Чарткова. В последнем листе алимовской серии сам Гоголь размышляет о своем герое, о себе, о России. В его руках палитра без красок. Как невероятно сложна жизнь и как трудно рассказать о ней правду. А может, это вообще нельзя сделать? Это выше сил человеческих? Лучше бросить свои полотна в камин... [Громов, с. 58].

В алимовском Гоголе отчаяние борется с мужеством, сомнение — с верой и надеждой. Трагический герой русской литературы — таким предстает Гоголь в работе Сергея Алимова.

Эскизы к «Мертвым душам» художник создает в полемике с интерпретацией М. Шагала, символически обобщенной в офортах к поэме. В собственном прочтении мультипликатор стремится дать более земные образы, теснее привязанные к российской действительности, тем самым следуя традиции иллюстрирования Агина и Боклевского, но уже с учетом концепции Мережковского. Возникает своеобразный сплав — поэтика деформации, соединенная с классической традицией. Алимов ставит своей задачей подчеркнуть любовь к человеку. В художественном мире Гоголя сочетание

различных живописных приемов дает возможность создать человеческие образы (таков, например, образ Плюшкина).

Во всех современных вариантах прочтения мы можем отметить сходство, несмотря на кажущееся расхождение в понимании парадоксального мира Гоголя. Неизбежно обращение авторов не только к творческому наследию писателя, его текстам, но и огромному пласту литературоведческих и культурологических исследований. Закономерным становится вопрос о природе явления, с которым читатель (зритель) имеет дело. В причудливой смеси текстов Гоголя и работ о нем высвечивается и сознание автора, интерпретирующего и конструирующего подобного рода текст. В подборке рецензий, явившихся откликом на постановку Валерия Фокина «Старосветская любовь» по пьесе Н. Коляды, довольно много высказываний на эту тему. В статье Глеба Ситковского автор определяется как «и не Коляда, и не Гоголь, а какой-нибудь Колядогоголь» [Ситковский]. В рецензии Марины Давыдовой жанр пьесы определяется как «сборник культурологических статей» [Давыдова]. В критическом отзыве Александра Соколянского внимание акцентируется на том, что восприятие Гоголя неизбежно связано со всеми последующими интерпретациями: даже если учитывать наше знание биографии писателя, «Фокин показал нам “другого Гоголя”» [Соколянский], с его муками и страхами, с сожженным томом «Мертвых душ», того Гоголя, которого в период написания «Мир-города» еще не было, т. е. будущего Гоголя.

Постановка В. Фокина обнаружила и другую проблему в восприятии Гоголя современной публикой. Концепция «двух Гоголей» усложняется. Если ранее существовал разлад между восприятием Гоголя-художника и Гоголя — религиозного мыслителя, то теперь расхождение возникает между упрощенным стереотипным восприятием Гоголя как писателя-сатирика или веселого создателя «Вечеров», что так огорчало Гоголя еще при жизни, и сложным восприятием, в котором отражены все духовные поиски религиозно чувствующего боль мира человека со всеми наслоениями, возникшими в результате осмысления личности и творчества писателя на протяжении XX столетия. Второй вариант разговора о Гоголе для

посвященных, для избранных, для тех, кто проделал столь сложный путь (или пытается его пройти) в постижении загадки Гоголя.

Представление пьесы на разных сценических площадках показало степень готовности зрителя к восприятию «другого Гоголя»: уходили, не дождавшись финала, те, кто не готов к столь сложному диалогу с писателем. Влияние личности Гоголя вообще трудно определить, так как порой уроки его не только в обращении к собственному гоголевскому наследию. Интересно, что после постановки фильма «Дело о мертвых душах», представляющего смесь политического детектива и комедии абсурда, режиссер картины Павел Лунгин снимает одну из самых сложных своих работ «Остров», где обращение к прямой проповеди не пугает кинематографиста, а кажется закономерным и необходимым шагом.

Завершая размышление о современной рецепции Гоголя, вспомним слова В. Зеньковского: «Гоголь все еще ждет своего читателя — того читателя, о котором он мечтал, который сумел бы почувствовать то, что горело в душе его. Такие читатели растут, и можно с уверенностью предсказать, что у нас будет еще возрождение влияния Гоголя. С ростом религиозной углубленности и серьезности Гоголь будет не умаляться, а расти, и его непонятный пока гений еще долго будет отзываться в русских сердцах» [Зеньковский, с. 37].

Надо только дождаться этого времени.

Богачев О. Башмачкин [Электронный ресурс] URL: <http://bogaev.narod.ru/doc/bashmachkin.htm>.

Веров Я. Господин Чичиков. М., 2005.

Громов Е. В мире Гоголя // С. Алимов. Мультипликация, книжная и станковая графика. М., 1990.

Давыдова М. Гоголь в гостях у помещиков // Новые известия. 2000. 3 февр.

Зеньковский В. В. Н. В. Гоголь в его религиозных исканиях // Н. В. Гоголь и православие. М., 2004.

Интервью Ярослава Верова, автора романа «Господин Чичиков» [Электронный ресурс]. URL: www.timo4.com.

Ситковский Г. Спатеньки и кушанкаты // Вечерняя Москва. 2000. 7 февр.

Соколянский А. Слишком много мастерства // Независ. газ. 2000. 4 февр.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Владислав Кривонос

ХЛЕСТАКОВЩИНА

Фантасмагория на темы Гоголя

В трех частях

РАЗГОВОР ДЛЯ ПОСВЯЩЕННЫХ

Посвященные в тайны литературоведения все чаще выступают в неожиданном для академической науки жанре. Литературоведческие штудии в драматургической форме — это своеобразная интеллектуальная игра, построенная на реминисценциях из классических текстов с элементами стилизации, с оригинальным сюжетом, впрочем, также ориентированным на классический образец. К явлениям подобного рода относятся пьесы «Мышкин и Моисей, или Прибытие поезда» Риты Клейман, известного литературоведа, исследователя творчества Достоевского, и «Хлестаковщина» Владислава Кривоноса, исследователя творчества Гоголя. Видимо, долгое пребывание в пространстве гениального художника мистически преображает жизнь и самого исследователя. «Мы уже не мыслим себя вне его творчества, мы говорим цитатами из его романов, мы воспринимаем жизнь сквозь “магический кристалл” сотворенного им мира», — пишет Рита Клейман, считая необходимым дать пояснения автора столь необычному прочтению известных классических текстов. Жанр обеих пьес потому и обозначен как *фантазмагория*.

Публикуемая *фантазмагория* на темы Гоголя предназначена для читателей, хорошо знакомых не только с текстами Гоголя, но и литературоведческими открытиями и концепциями. Причудливая форма разговора не сбивает с толку читателя. Отсутствие лица есть основная и определяющая черта гоголевской антропологии, поэтому трехчастное построение пьесы, обозначившее невозможность обретения лица для героев Гоголя, вполне оправданно и объяснимо. Основные черты поэтики Гоголя узнаваемы: мир, в котором никто не видит и не слышит, и, как следствие, одиночество человека, разрушенные диалоги, механистическое существование, воплощенное в гоголевском приеме повторяемости сцен, таинственное и непостижимое в человеческой жизни предназначение «вещи», демоническое одушевление вещного мира и омертвление и призрачность когда-то живого, человеческого, отсутствие любви и т. д.

Финал выполнен безупречно по-гоголевски: все возвращается на круги своя, все не то, чем кажется, все ложь, обман и безумие... Последние авторские ремарки в пьесе, пожалуй, несколько озадачивают, так как звучат скорее по-чеховски, не в гоголевском стиле. Однако, вспоминая линию русской драматургии (Гоголь — Сухово-Кобылин — Чехов), предложенную В. Мейерхольдом, понимаешь, что и это закономерно.

Не станем давать более подробные комментарии, дабы не испортить удовольствие от игры, предложенной Владиславом Кривоносом. А если не все окажется доступным в этой игре, то это уже «проблемы читателей». В этом случае советуем обратить внимание на ремарку (замечание для актеров), данную автором в начале пьесы: «просьба перечитать Гоголя».

Л. Р. Клягина

Ну кто первый выпустил, что он ревизор?
Гоголь. Ревизор

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Основные действующие лица взяты из произведений Гоголя;
оригиналы их находятся пред глазами.

ХАРАКТЕРЫ И КОСТЮМЫ

Замечания для гг. актеров.
Характеры и костюмы гоголевские. Особых замечаний нет. Просьба
перечитать Гоголя.

Часть I. ЖЕНИТЬБА РЕВИЗОРА

ЯВЛЕНИЕ 1

Хлестаков один, лежит на диване.

Вот как начнешь этак один на досуге подумывать, так видишь,
что наконец точно нужно жениться. Эй, Осип!

ЯВЛЕНИЕ 2

Хлестаков, Осип.

Хлестаков. Не приходила сваха?

Осип. Не приходила.

Хлестаков (*с декламацией*). Лабардан! Лабардан!

Осип. И веревочка в дороге пригодится.

Хлестаков. Какая веревочка?

Осип. Обыкновенная. Возьмешь себе веревочку и занимаешься с ней на полатах.

Хлестаков. У тебя легкость в мыслях необыкновенная.

Осип. Эх, барин.

Хлестаков (*задумчиво*). А однажды меня приняли даже за ревизора...

ЯВЛЕНИЕ 3

Хлестаков один.

Послушай, эй, Осип!

ЯВЛЕНИЕ 4

Хлестаков и Осип.

Осип. Чего изволите?

Хлестаков. А все-таки жена — вздор.

Осип. Знаете что, Иван Александрович?

Хлестаков. А что?

Осип. А то, что погуляли — и довольно.

Хлестаков. Нет. Мне еще хочется.

ЯВЛЕНИЕ 5

Хлестаков один.

Кажется, пустая вещь — женитьба, а ведь, однако же, если чиновник и без жены, уж в хорошем обществе и не будет такого уважения. Всё как-то не того... Кто же позволит департаментом управлять, ежели без жены? Эй, Осип!

ЯВЛЕНИЕ 6

Хлестаков, Осип.

Осип. Чего изволите?

Хлестаков. Ты говорил, что и веревочка в дороге пригодится?

Осип. Говорил.

Хлестаков. И что возьмешь себе веревочку и занимаешься с ней на полатах?

О с и п. Сказывал.

Хлестаков. А погулять все-таки хочется.

О с и п. А всё, знаете, лучше жениться поскорей. А то вас опять за кого-то другого примут.

Хлестаков. Пусть завтра.

ЯВЛЕНИЕ 7

Хлестаков, потом О с и п.

Хлестаков. А ведь хлопотливая, чёрт возьми, вещь — женитьба! То, да сё, да это. Какой у вас прекрасный платочек! Для вас, сударыня, всё, что хотите. Как бы я был счастлив, сударыня, если б мог прижать вас в свои объятия. Эй, Осип! (*Осип входит.*) Я хотел тебе еще сказать...

О с и п. Сваха пришла.

Хлестаков. А, пришла; зови ее сюда. (*Осип уходит.*) Сударыня, вы видите, я сгораю от любви. (*Падает на колени.*)

ЯВЛЕНИЕ 8

Хлестаков и сваха.

Сваха. Ах, какой пассаж!

Хлестаков. Нет, на коленях, непременно на коленях, я хочу знать, что такое мне суждено: жениться или не жениться.

Сваха. Как женитесь, так каждый день станете похваливать да благодарить.

Хлестаков. Давно этим делом занимаешься?

Сваха. Да как мне штрафт заплатили за то, что высекли в полиции по ошибке, так с тех пор и занимаюсь. Мне от своего счастья неча отказываться.

Хлестаков. А не врешь? Может, ты сама себя высекла?

Сваха. Устарела я, отец мой, чтоб врать; пес врет.

Хлестаков (*декламирует*). «О ты, что в горести напрасно на Бога ропщешь, человек...» Да, это вещь... вещь, не того... трудная вещь. Подумаем, подумаем, матушка.

Сваха. А деньга бы мне теперь очень пригодилась.

Хлестаков. Хорошо, хорошо! Теперь ступай. *(Сваха уходит.)*
Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека... Нет, не хочу. Вот еще! мне какое дело?

ЯВЛЕНИЕ 9

Хлестаков и Кочкарев *(вбегает)*.

Кочкарев. Ты от меня, от своего друга, всё скрываешь. Жениться ведь надумал!

Хлестаков. Вот вздор, совсем и не думал.

Кочкарев. Нет, брат, этого дела нельзя откладывать. Я тебя женю так, что и не услышишь. Сей же час привезу тебе невесту.

Хлестаков. Мы удалимся под сень струй.

Кочкарев. Что, брат Пушкин, всё стишками балуемся?

Хлестаков. Да так как-то всё. Ведь на то и живешь, чтобы срывать цветы удовольствия.

Кочкарев *(открывает окно и выглядывает на улицу)*. Четвертый этаж, высоко, не выпрыгнет. *(Убегает.)*

Хлестаков. Тридцать пять тысяч одних курьеров! каково положение, я спрашиваю?

ЯВЛЕНИЕ 10

Агафья Тихоновна раскладывает карты.

Дорога, квартира в четвертом этаже... интересуется какой-то бубновый король...

ЯВЛЕНИЕ 11

Агафья Тихоновна и сваха.

Сваха. Какого жениха тебе припасла! Таких еще не было: один раз приняли даже за главнокомандующего, солдаты выскочили из гауптахты и сделали ружьем.

Агафья Тихоновна. А сколько лет ему?

Сваха. Да человек еще молодой, такой худенький, тоненький, зато скоро произведут в эти... в фельдмаршалы.

Агафья Тихоновна. Сублильные как-то не того... уж лучше бы генерал, но поплотнее.

Свах а. Фельдмаршалу генерал-то и в подметки не станет.

Агафья Тихоновна. Вот жила, жила — а теперь приходится выходить замуж! А только странно...

ЯВЛЕНИЕ 12

Те же и Кочкарев.

Кочкарев (*вмешиваясь в разговор*). Что ж странно?

Агафья Тихоновна. Ах, мне стыдно, вы подслушали.

Кочкарев. Буду говорить откровенно, как отец с дочерью. Ну, взгляните на себя в зеркало — что там белеет, женщина или подушка? А тут, вообразите, будут около вас мальчишки, целых шестеро, а там и девочки пойдут...

Агафья Тихоновна. Одних забот сколько: подрастут, выдавай их замуж...

Кочкарев. Да он от вас просто без памяти... требует сию же минуточку руки.

Агафья Тихоновна. Пойду, расскажу тетушке.

Кочкарев. Да зачем же тетушке? Ведь через час нужно ехать в церковь под венец.

Свах а. Неужто ты сам свадьбу хочешь заправить?

Кочкарев. Провались, унтер-офицерша. Мне не до тебя!

Агафья Тихоновна. Я никак не смею думать, чтобы я могла составить счастье... А, впрочем, я согласна. (*Уходит с Кочкаревым.*)

Свах а. Опять в женское дело вмешался!

ЯВЛЕНИЕ 13

Хлестаков, Кочкарев и Агафья Тихоновна.

Кочкарев. Сподтишка жениться хотел, от друга всё скрывал, а друг все дела на себя взял. Невесту привез, за каретой послал, гостей напросил, они все теперь поехали прямо в церковь. Да вы, сударыня, видите: он просит руки вашей, объявляет, что без вас

не может жить, существовать. Спрашивает только, согласны ли вы его осчастливить.

Агафья Тихоновна. Но позвольте заметить: я в некотором роде... я девица... мне стыдно так вдруг.

Хлестаков. Это ничего. Для любви нет различия, и Пушкин сказал: «Любви все возрасты покорны».

Кочкарев. С Пушкиным на дружеской ноге.

Хлестаков. Руки вашей, руки прошу.

Агафья Тихоновна. Опять сделалось стыдно, и я вся дрожу.

Хлестаков (*бросается на колени*). Сударыня, вы видите, я сгораю от любви.

Кочкарев (*соединяя руки*). Одобряю ваш союз. Брак это есть такое дело...

ЯВЛЕНИЕ 14

Те же, Марья Антоновна и сваха.

Марья Антоновна. Какой реприманд неожиданный!

Хлестаков (*поднимается и подходит к Марье Антоновне*). Как я счастлив, сударыня, что имею в своем роде удовольствие вас видеть.

Марья Антоновна. Мне еще более приятно видеть такую особу.

Хлестаков. Помилуйте, сударыня, совершенно напротив: мне еще приятнее. На одну минутку только... на один день к дяде отлучился... Нет, просто я не могу выразить.

Марья Антоновна. Вы говорите по-столичному.

Хлестаков (*хватает за руку Марью Антоновну и подводит к Кочкареву*). Не противьтесь нашему благополучию, благословите постоянную любовь!

Агафья Тихоновна. Так вы в нее?..

Сваха (*показывая кукиш Кочкареву*). Дела-то сватского не знаешь.

Агафья Тихоновна. Дом каменный... с флигелем... батюшка матушку усахарил...

Кочкарев. Арбуз в семьсот рублей.... суп в кастрюльке из Парижа...

Хлестаков. Без чинов, прошу садиться.

ЯВЛЕНИЕ 15

Хлестаков один.

В самом деле, что я был до сих пор? Ревизор не ревизор, чёрт знает что такое. Ну, кто первый выпустил, что я ревизор? Хорошо, пусть называется! Это можно. Мол, живет в таком-то городе... (*После некоторого молчания.*) Право, такое затруднение — выбор! Если б глаза и губки Марьи Антоновны да приставить к фигуре Агафьи Тихоновны, да взять сколько-нибудь стыдливости, какая у нее... А теперь поди подумай! Просто голова даже стала болеть. Отдайте, отдайте, я отчаянный человек, я решусь на всё... только ради которой из двух? (*Подходит к окну.*) Точный жених. И подорожная прописана в Саратов... Завтра же и назад... Эй, Осип!

ЯВЛЕНИЕ 16

Хлестаков и Осип.

Осип. Лошади готовы.

Хлестаков. А веревочка?

Осип. А веревочка со мной. В полной исправности.

Хлестаков. Давай сюда (*осматривает и щупает веревочку*). Да это веревка, а не веревочка, прямо канат. Ну, ступай, скажи, барин скоро выйдет. (*Осип уходит.*)

Хлестаков (*открывает окно и привязывает веревку*). Высоко, однако, как бы не оборвалась. (*Становится на окно и начинает спускаться.*)

Голос Хлестакова. Вот и пригодилась веревочка.

ЯВЛЕНИЕ 17

Пустая комната. Никого. Слышен шум за сценой.

Голос Кочкарева. Опять сама себя высекла?

Голос свахи. Неужли и этот в окно шмыгнул?

Голос Агафьи Тихоновны. Точно, правда, что от судьбы никак нельзя уйти.

Голос Марьи Антоновны. Что это там, как будто бы, полетело? Сорока или какая другая птица?

Слышен шум отъезжающих дрожек. Голоса стихают. Тишина.
Немая сцена. Совсем немая.

Часть II. ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ЛИЦО

ЯВЛЕНИЕ 1

Хлестаков и Осип.

Хлестаков. Ну что, видишь, дурак, каким я теперь сделался значительным лицом. (*Подходит к зеркалу и старается придать своему лицу строгое выражение.*) Как вы смеее? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?

Осип (*в сторону*). Вот горячится! А вчера еще был незначительным лицом. Батюшка пришлет денежки... и пошел кутить, в картишки играть. Иной раз всё до последней рубашки спустит, так что на нем всего останется сертучишка да шинелишка.

Хлестаков. Пусть низшие чиновники встречают меня еще на лестнице, когда я прихожу в должность. Чтобы ко мне являться прямо никто не смел. Чтобы всё шло порядком строжайшим: коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь — титулярному или какому другому, и чтобы уже таким образом дело доходило до меня. Чтобы чиновники, завидя меня издали, оставляли свое дело и ожидали, стоя навытяжку, пока я пройду через комнату. А если посетители там спросят, скоро ли будет генерал, то отвечай, что генерал занят.

Осип (*в сторону*). Генерал, да только с другой стороны.

Хлестаков. Так и скажи: «Пошли, пошли! Не время, завтра приходите!»

Осип (*воображаемым посетителям*). Пошли, пошли! Чего лезете?

Хлестаков. Хорошо, хорошо! Ступай, ступай. Я распоряжусь.

ЯВЛЕНИЕ 2

Башмачкин и чиновники.

Башмачкин. Аз... буки... ве-ди... фита... ять...

Первый чиновник. А квартирная хозяйка, слышь, бьет его.

Другой чиновник. Скоро будет их свадьба.

Третий чиновник (*сыплет Башмачкину на голову бумажки*). Снег пошел.

Четвертый чиновник. Холодно будет ему в капоте.

Башмачкин. Что-то Бог пошлет переписывать завтра?

Первый чиновник. А капот-то того... капут твой капот.

Башмачкин. Надо будет снести к Петровичу в починку. А то того... пропекать стало в спину. Такие щелчки дает мороз.

ЯВЛЕНИЕ 3

Петрович и Башмачкин.

Петрович (*пытается всунуть нитку в иголку*). Не лезет, варварка, уела ты меня, шельма этакая!

Башмачкин. Здравствуй, Петрович!

Петрович. Здравия желаю.

Башмачкин. А я вот к тебе, Петрович... Шинель, право, совершенно того... на спине немного попротёрлось... работы немного...

Петрович. Нельзя поправить: худой гардероб! Шинель придется новую делать.

Башмачкин. Что ж такое? Как новую?

Петрович. Да, новую, три полсотни с лишком надо будет приложить...

Башмачкин. Полтора ста рублей за шинель!

Петрович. Русская работа. Немец возьмется сделать за два рубля.

Башмачкин. Как же новую?

Петрович. Да-с, извольте заказать новую.

Башмачкин. Этакое-то обстоятельство!

ЯВЛЕНИЕ 4

Башмачкин и шинель.

Башмачкин. Я так того... мечтал о тебе. Ты мне того... снилась каждую ночь. Правда, я беден, но я буду того... трудиться. Я буду сидеть за переписыванием, ты будешь того... одушевлять мои труды.

Шинель. Как можно! Я ведь не какой-то там капот.

Башмачкин. Ай, ай, ай, как хороша!..

Шинель. Вам, верно, странными показались обстоятельства нашей встречи. Но я вам открою тайну.

Башмачкин. О, какое того... небо! какой рай!..

Шинель. Только поклянитесь никогда не изменять ей.

Башмачкин. Клянусь! клянусь! Такая красавица, такие того... божественные черты.

Шинель. Я вовсе не шинель на толстой вате... на крепкой подкладке без износу... Я твоя приятная подруга жизни... Мы будем счастливы вместе... Возьми меня скорей...

ЯВЛЕНИЕ 5

Чиновники и Башмачкин.

Чиновники. Капот капут! Капот капут! Поздравляем! Поздравляем!

Башмачкин. Да это совсем не новая шинель. Да это так... старая шинель...

Чиновники. Вспрыснуть нужно новую шинель. Вы должны задать нам всем вечер.

Башмачкин. Так шинель-то того... старая.

Чиновники. Вечер! Хотим вечер!

Помощник столоначальника. Так и быть, я вместо Акакия Акакиевича даю вечер и прошу ко мне сегодня на чай: я же, как нарочно, сегодня именинник.

Башмачкин. Так того... этого...

Чиновники. Нельзя, неучтиво. Просто стыд и срам.

Башмачкин. Совершенно того...

Чиновники. Вот именно!

ЯВЛЕНИЕ 6

Башмачкин и чиновники.

Башмачкин. Пора уже... того...

Чиновники. Чудная шинель! Замечательная шинель! Прекрасная шинель! По бокалу шампанского в честь обновки!

Башмачкин. Так-то оно так... этак вот...

Чиновники. Еще шампанского!

Башмачкин. Так ведь того...

Чиновники. Чудная шинель! Замечательная шинель! Прекрасная шинель!

ЯВЛЕНИЕ 7

Башмачкин и два человека с усами.

Башмачкин. Фонари того... не горят. Точное море вокруг. Нет, лучше и не глядеть.

Первый человек с усами. А ведь шинель-то моя!

Башмачкин (*испуганно*). А-а-а-а...

Второй человек с усами. А вот только крикни! (*Снимает с Башмачкина шинель, дает ему пинка в зад и убегает.*)

Башмачкин (*кричит*). Караул! караул!

ЯВЛЕНИЕ 8

Башмачкин и полицейский.

Полицейский. Кто кричал?

Башмачкин. Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Не видал ничего. Видал, остановили два человека, думал, приятели. А почему так поздно возвращались?

Башмачкин. А-а-а-а.... Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Не видал ничего. А не были ли в каком непорядочном доме?

Башмачкин. А-а-а-а.... Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Вместо того, чтоб кричать, обратились бы лучше к одному значительному лицу. Пусть он снесется с кем следует.

ЯВЛЕНИЕ 9

Хлестаков и Степан Варламович.

Хлестаков. Я только на две минуты захожу в департамент с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так, а там уж чиновник для письма, эдакая крыса, пером только: тр, тр... пошел писать.

Степан Варламович. И-ва-ва... ва.

Хлестаков. А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся. Графы и князья толкуются и жужжат там, как шмели, только и слышно: «Ж-ж-ж...». Мне даже на пакетах пишут: Ваше превосходительство. У меня: ни, ни-ни!.. уж у меня ухо остро! уж я... Бывало, прохожу через департамент — просто землетрясение — всё дрожит, трясется как лист. (*Степан Варламович трясется от страха.*) О! я шутить не люблю. Я им всем задал остроту. Меня сам государственный совет боится.

Степан Варламович (*силится выговорить*). И-ва-ва... ва.

Хлестаков (*быстрым отрывистым голосом*). Что такое?

Степан Варламович. И-ва-ван А-а-брамыч...

Хлестаков (*таким же голосом*). Какой такой Абрамыч? Не разберу ничего, всё вздор. (*Хлестаков выходит; вбегает супруга Хлестакова.*)

ЯВЛЕНИЕ 10

Степан Варламович и супруга Хлестакова.

Степан Варламович (*перестает дрожать*). В жисть не был в присутствии такой важной персоны. Интересно, кто он такой в рассуждении чина? Я думаю, чуть ли не генерал.

Супруга Хлестакова. О чинах его мне и нужды нет. Мы, женщины, кой-что знаем такое...

Степан Варламович. В детстве был он такой маленький, худенький... Вместе росли... в Саратовской губернии... А теперь, гляжу, строг... Любит этак распекать.

Супруга Хлестакова. Да, порядок любит, чтоб всё было в исправности (*хихикает*).

Степан Варламович. Такие люди нужны в благоустроенном государстве.

Супруга Хлестакова (*продолжает хихикать*). И еще кое-где... очень даже нужны. (*Супруга Хлестакова уходит, входит Хлестаков, за ним Осип.*)

ЯВЛЕНИЕ 11

Степан Варламович, Хлестаков, Осип.

Осип. Там какой-то чиновник явился, спрашивает, примете ли его по срочному делу. Прикажете принять?

Хлестаков. Вот еще! мне нет до него никакого дела. Душа моя жаждет просвещения! Сочинить что-нибудь этакое... Пусть потом.

Осип (*в сторону*). Нет, вишь ты, нужно показать себя...

Хлестаков. А хорошо бы одеть тебя сзади в золотую ливрею.

Осип. Чего изволите?

Хлестаков. Ступай. (*Осип уходит.*)

ЯВЛЕНИЕ 12

Хлестаков и Степан Варламович.

Хлестаков. Принять или не принять? Не будет ли это много с моей стороны? Не будет ли это фамильярно?

Степан Варламович. Не могу-с знать.

Хлестаков (*очень громко*). Система нужна. Строгость, строгость и строгость! Этак-то, Степан Варламыч!

Степан Варламович (*заикаясь*). Так-то, Ива-ван... Александрч.

ЯВЛЕНИЕ 13

Те же и Осип.

Осип. Там какой-то чиновник явился... по срочному делу...

Хлестаков. Кто такой? Какой-то чиновник? А! может подождать, теперь не время. (*Осип выходит.*)

ЯВЛЕНИЕ 14

Хлестаков и Степан Варламович.

Хлестаков. Этак-то, Степан Варламыч!

Степан Варламович (*заикаясь*). Так-то, Ива-ван... Александрыч.

ЯВЛЕНИЕ 15

Те же и Осип.

Осип. Там какой-то чиновник...

Хлестаков. Да, ведь там стоит, кажется, чиновник; скажи ему, что он может войти. (*Осип уходит; входит Башмачкин.*)

ЯВЛЕНИЕ 16

Хлестаков, Степан Варламович, Башмачкин.

Хлестаков (*обращаясь к Степану Варламовичу и к Башмачкину*). По моему мнению, что нужно? Нужно только, чтобы тебя уважали, любили искренно — не правда ли?

Степан Варламович. Так точно-с.

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Я, признаюсь, рад, что вы одного мнения со мною. Не хотите ли сигарку?

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Сигарочки по двадцати пяти рублей сотенка, просто ручки себе поцелуешь, как выкуришь.

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Вы, как я вижу, не охотник до сигарок. А я признаюсь: это моя слабость. Вот еще насчет женского полу никак не могу быть равнодушен. А вам какие больше нравятся, брюнетки или блондинки?

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Верно, уж какая-нибудь брюнетка сделала вам маленькую загвоздочку. Признайтесь, сделала?

Башмачкин (*молчит*).

Хлестаков. А! а! покраснели, видите, видите! Отчего ж вы не говорите?

Башмачкин. Оробел, ва-ва...

Хлестаков. Оробели? А в моих глазах точно есть что-то такое, что внушает робость. По крайней мере я знаю, что ни одна женщина не может их выдержать, не так ли? (*Затемнение.*)

ЯВЛЕНИЕ 17

Хлестаков и Каролина Ивановна.

Хлестаков. Эй, миленькая, стой! Стой, тебе говорят!

Каролина Ивановна. Ихъ шпрэхе дойч.

Хлестаков. Гутэн морген!

Каролина Ивановна. Гутэн абэнт!

Хлестаков. Звать тебя как? Ви хайсэн зи?

Каролина Ивановна. Каролина Иффановна.

Хлестаков. Зэр гут!

Каролина Ивановна. Ихъ комэ аус айнэр кляйнен провинштат. Как это по-русски? Я есть с маленький провинциальный городок...

Хлестаков. Майнэ либэ! (*Затемнение.*)

ЯВЛЕНИЕ 18

Хлестаков, Степан Варламович, Башмачкин.

Хлестаков (*Башмачкину*). Что вам угодно?

Башмачкин. Шинель того... совершенно новая... ограблен самым бесчеловечным образом... нельзя ли просить обер-полицмейстера... чтоб отыскал... совершенно новая... бесчеловечным образом... того.

Хлестаков. Что вы, милостивый государь, не знаете порядка? куда вы зашли? не знаете, как водятся дела? Об этом вы бы должны были прежде подать просьбу в канцелярию, она пошла бы к столоначальнику, к начальнику отделения, а потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уже мне.

Башмачкин. Но, Ваше превосходительство, я, Ваше превосходительство, осмелился утрудить потому, что секретари того... не-надежный народ...

Хлестаков. Что, что, что? откуда вы набрались такого духу? Откуда вы мыслей таких набрались? Что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших! Знаете ли вы, кому это говорите? Понимаете ли вы это? понимаете ли это? я вас спрашиваю.

Башмачкин (*трясется*). Ва-ва-ва-ва...

Степан Варламович *тоже трясется*.

Хлестаков (*кричит на Башмачкина*). Как вы смеее? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?

Башмачкин (*трясется еще сильнее*). Ва-ва-ва-ва....

Хлестаков (*любезным тоном, довольный произведенным впечатлением*). Хорошо, хорошо; я об этом постараюсь, я буду говорить... я надеюсь... всё это будет сделано, да, да. Очень хорошо. Мне очень приятно. (*Выпроваживает Башмачкина; следом откланивается Степан Варламович.*)

ЯВЛЕНИЕ 19

Хлестаков один.

Государственный человек! (*Красуется.*) Пусть кто-нибудь скажет, что меня за кого-то другого приняли.

ЯВЛЕНИЕ 20

Башмачкин и шинель.

Башмачкин (*бредит*). А шинель-то моя! Моя шинель... Моя...

Шинель. Твоя, конечно, твоя. Приятная подруга жизни, согласившаяся пройти с тобой вместе жизненную дорогу.

Башмачкин. Ты того... лучше всех на свете.

Шинель. Скучно на этом свете...

Башмачкин. Петрович! Поправить надо шинель... устроить западни для воров... Всюду воры... за дверью... под кроватью... Ай, ай, под одеяло залезли!

Шинель. Надо обратиться к его превосходительству... к значительному лицу... он поможет.

Башмакин. Виноват, Ваше превосходительство... твою мать... Ваше превосходительство... твою мать... твою мать...

ЯВЛЕНИЕ 21

Полицейские и привидение.

Первый полицейский. Завелся тут мертвец, ищет какой-то утащенной шинели и сдирает со всех плеч всякие шинели.

Другой полицейский. Велено поймать мертвеца, живого или мертвого.

Третий полицейский (*зовет первых двух*). Сюда, ко мне! Схватил его! Подержите чуток, табачку вытащу понюхать.

Привидение (*чихает*).

Третий полицейский (*протирает глаза*). Глаза забрызгал.

Первый полицейский (*протирает глаза*). И мне.

Другой полицейский (*протирает глаза*). И мне.

Третий полицейский. И след пропал.

Первый полицейский (*кричит кому-то*). Эй ты, ступай своею дорогою!

Другой полицейский. Пошел, пошел.

ЯВЛЕНИЕ 22

Хлестаков и привидение.

Хлестаков. А не мешало бы и развлечься. Не отправиться ли мне к Каролине Ивановне?

Привидение (*хватает Хлестакова за воротник*). А! так вот ты наконец! Наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! Не похлопотал об моей, да еще распек — отдавай же теперь свою!

Хлестаков (*испуганно*). Вы, видно, в дороге совершенно издержались... хотя иногда очень заманчиво поиграть... (*Сбрасывает с плеч шинель*.) Вот, возьмите, после вернете.

Привидение. Моя была того... лучше! На толстой вате... с крепкой подкладкой...

Хлестаков. Да берите, берите займы... Ведь мне никакой нет теперь в ней надобности.

Привидение. Ну, Питер, ну, город наш! *(Исчезает.)*

Хлестаков. Всё зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь...

ЯВЛЕНИЕ 23

Хлестаков и супруга Хлестакова.

Супруга Хлестакова. Ты сегодня совсем бледен.

Хлестаков. Да какое он имел право, да как он смел в самом деле? Да вот я... Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: я сам себя знаю, сам.

Супруга Хлестакова. Не прикажете ли отдохнуть... вот и комната и всё, что нужно.

Хлестаков. Извольте: я готов отдохнуть. Что шинель? Шинель вздор. У меня дом первый в Петербурге.

Супруга Хлестакова. Сегодня какая странная погода...

Хлестаков. А ваши губки, сударыня, лучше нежели всякая погода.

Супруга Хлестакова. Любовь! Я не понимаю любовь... я никогда и не знала, что за любовь... *(Уводит Хлестакова в другую комнату.)*

ЯВЛЕНИЕ 24

Голоса Хлестакова и его супруги.

Голос Хлестакова. Да как вы смеете? Понимаете ли, кто перед вами? Понимаете ли это?

Голос супруги Хлестакова. Пустяки, совершенные пустяки!

Голос Хлестакова. Мейне фрау... майнэн шинель...

Слышно, как где-то играет испорченная шарманка.

Мальбруг в поход собрался,
Мальбруг в поход собрался,

Мальбруг в поход собрался,
Мальбруг в поход собрался,
Мальбруг в поход собрался...

Часть III. ИСПАНСКИЙ КОРОЛЬ

Кабинет Хлестакова. Книжный шкаф с надписью: «Это всё мои сочинения». Большое зеркало. Большой портрет дочери Хлестакова.

ЯВЛЕНИЕ 1

Хлестаков и несколько чиновников. Чиновники подходят к Хлестакову, представляются, преданно смотрят ему в глаза.

Хлестаков. Я доволен, я доволен. Прощайте, господа, прощайте, а лучше... пошли... пошли... надоели... (*Уходит; чиновники кидаются провожать; затем возвращаются, запыхавшись.*)

Первый чиновник. Ну что — отстрелялись?!

Второй чиновник. Теперь можно и поесть.

Третий чиновник. А бодрости, однако, прибавилось.

Четвертый чиновник. Спина сразу выпрямилась.

Пятый чиновник. Словно ростом выше стал. (*Чиновники уходят; появляется Поприщин, подходит к зеркалу, всматривается в собственное изображение.*)

ЯВЛЕНИЕ 2

Поприщин, затем Осип.

Поприщин. Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал. (*Входит Осип.*)

Осип. Ступайте домой, барин уже уехал.

Поприщин. Хорошо-с.

Осип. Разрешите попотчевать табачком?

Поприщин (*в сторону*). Да знаешь ли ты, глупый холоп, что я чиновник, я благородного происхождения? (*Осипу.*) Подай ши-

нель. (*Осип делает вид, что не слышит; Поприщин надевает шинель, но не уходит.*)

О с и п (*задумчиво*). Ну кто ж спорит, конечно, если пойдет на правду, так житье в Питере лучше всего. Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: театры, собаки тебе танцуют, и всё что хочешь. (*Уходит.*)

ЯВЛЕНИЕ 3

Поприщин, затем дочка Хлестакова.

П о п р и щ и н. Я не понимаю выгод служить в департаменте. Никаких совершенно ресурсов. Вот в губернском правлении: там, смотришь, иной прижался в самом уголку и пописывает. Фрачишко на нем гадкий, рожа такая, что плюнуть хочется, а посмотри ты, какую он дачу нанимает! Обчистит так, что только одну рубашку оставит на просителе. (*Слышится шум за сценой.*) Кажется, карета нашего директора.

Дочка Хлестакова (*вбегает*). Папá, папá! Где папá? (*Убегает.*)

П о п р и щ и н. Верно, это его дочка. Выпорхнула, как птичка. Пропал я, пропал совсем.

Дочка Хлестакова (*опять вбегает*). Папá, папá! Ты где? (*Опять убегает.*)

П о п р и щ и н. Хотелось бы заглянуть в спальню ее превосходительства... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет. Ай! ай! ай! ничего, ничего... молчание. (*Входит начальник отделения.*)

ЯВЛЕНИЕ 4

Поприщин и начальник отделения.

Начальник отделения. Что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой? Ты иной раз мечтаешь, как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет.

П о п р и щ и н (*в сторону*). Проклятая цапля! он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете и очиниваю перья для его превосходительства.

Начальник отделения. В титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера. *(Швыряет дело и уходит.)*

Поприщин. Вот еще создание! А на квартире собственная кухарка бьет его по щекам. Это всему свету известно. *(Слышно, как где-то близко залаяли собаки; Поприщин прислушивается.)*

ЯВЛЕНИЕ 5

Поприщин и голоса собак.

Поприщин. Вот тебе на! кто это лает?.. кто это говорит?..

Голос Фидель. Здравствуй, Меджи, ав, ав!

Поприщин. Я знаю эту собачонку. Ее зовут Меджи.

Голос Фидель. Грех тебе, Меджи, ав, ав!

Поприщин. Что за чёрт! Эге, да полно, не пьян ли я? Только это, кажется, со мною редко случается.

Голос Меджи. Нет, Фидель, ты напрасно думаешь, я была, ав! ав! я была, ав, ав! очень больна.

Поприщин. Ах ты ж собачонка! Говорит по-человечески! Впрочем, на свете случилось множество подобных примеров. Говорят, в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и еще до сих пор ничего не открыли. Я читал также в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю.

Меджи. Я писала тебе, Фидель; верно, Полкан не принес письма моего, ав, ав!

Поприщин. Да чтоб я не получал жалованья! Я еще в жизни не слышал, чтобы собака могла писать. Впрочем... Эти письма мне всё откроют. Там будет что-нибудь и о той, которая... ничего, молчание! *(Выходит; собачий лай усиливается, затем смолкает.)*

ЯВЛЕНИЕ 6

Поприщин возвращается со связкой писем.

Я давно подозревал, что собака гораздо умнее человека; я даже был уверен, что она может говорить, но что в ней есть только какое-то упрямство. Она чрезвычайный политик: всё замечает, все

шаги человека. (*Оглядывается по сторонам и убеждается, что никого нет.*) Письмо довольно четкое. Однако ж в почерке всё есть как будто что-то собачье. (*Читает.*) Пунктуация везде на своем месте. Да эдак не напишет и наш начальник отделения, хотя он и толкует, что учился где-то в университете. (*Читает.*) Чрезвычайно неровный слог. Тотчас видно, что не человек писал. (*Читает.*) Какой же это чиновник? Совершенная черепаха в мешке... Волосы, как сено... Чиновник, который сидит у папá в кабинете... Вишь ты, проклятая собачонка! Экой мерзкий язык. Чёрт поberi! (*Рвет письма в клочки и уходит.*)

ЯВЛЕНИЕ 7

П о п р и щ и н, чиновник, потом девица.

Ч и н о в н и к. Я сегодня всё утро читал газеты. Странные дела делаются в Испании. Я даже не мог хорошенько разобрать их.

П о п р и щ и н. А я вчера был в театре. Очень смеялся.

Ч и н о в н и к. Очень забавные пьесы пишут нынче сочинители.

П о п р и щ и н. Пела одна актриса очень хорошо. Я вспомнил о той...

Ч и н о в н и к. Из нашей братьи чиновников?

П о п р и щ и н. Эх, канальство!.. ничего, ничего... молчание. (*Появляется девица.*)

Д е в и ц а. Разрешите пройти... весь тротуар заняли...

Ч и н о в н и к. Послушай, голубушка, ты приходи ко мне на дом, квартира моя в Садовой, тебе всякий покажет.

Д е в и ц а. Приду, если женитесь.

Ч и н о в н и к. Женюсь, если случится за тобой двести тысяч капиталала.

Д е в и ц а. А коли не случится?

Ч и н о в н и к. Тогда так просто, *rag amour!* (*Чиновник и девица уходят.*)

П о п р и щ и н. Что за bestия наш брат чиновник! не уступит никакому офицеру: пройди какая-нибудь в шляпке, непременно зацепит.

ЯВЛЕНИЕ 8

Хлестаков, Попришин, затем дочка Хлестакова.

Хлестаков (*молча подходит к портрету, всматривается, затем подходит к зеркалу, опять к портрету, потом быстро уходит*).

Попришин. У! должен быть голова! Всё молчит, а в голове, я думаю, всё обсуживает. Желалось бы и мне узнать, о чем он больше всего думает; что такое затевается в этой голове. (*Вбегают дочка Хлестакова.*)

Дочка Хлестакова. Папá здесь не было?

Попришин. Никак-с нет. (*Дочка Хлестакова роняет платок; Попришин кидается поднимать.*)

Дочка Хлестакова (*усмехаясь*). Мерси. (*Уходит.*)

Попришин. Ай, ай, ай! какой голос! Канарейка, право, канарейка! А какой платок! тончайший, батистовый — амбра, так и дышит от него генеральством. (*Подходит к портрету.*) Ваше превосходительство, не прикажите казнить, а если уже хотите казнить, то казните Вашею генеральскою ручкою. (*Входит начальник отделения.*)

ЯВЛЕНИЕ 9

Попришин и начальник отделения.

Начальник отделения. Хорош, нечего сказать.

Попришин (*протягивает ему газету*). Эх, глупый народ французы! Ну, чего хотят они? Взял бы их всех да и перепорол розгами! И англичан бы перепорол, и немцев, и итальянцев, и испанцев.

Начальник отделения. Ну, скажи, пожалуйста, что ты делаешь?

Попришин. Как что? Я ничего не делаю. Газету читаю.

Начальник отделения. Ну, размысли хорошенько! ведь тебе уже за сорок лет — пора бы ума набраться. Что ты воображаешь себе? Ты думаешь, я не знаю всех твоих проказ? Ведь ты волочишься за директорскою дочерью! Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою. Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куды тебе думать о том. (*Уходит.*)

Поприщин (*подходит к зеркалу и гримасничает*). Чёрт возьми, что у него лицо похоже несколько на аптекарский пузырек, да на голове клочок волос, так уже думает, что ему только одному всё можно. Велика важность начальник отделения! Что ж, и я могу дослужиться. Погоди, приятель! будем и мы начальником, может, чем-нибудь и побольше. Может, я сам не знаю, кто я таков. Может быть, я какой-нибудь граф или генерал. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой чиновник, а вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь. Что? как тогда запоем красавица моя? Что скажет и сам папá, директор наш?

ЯВЛЕНИЕ 10

Хлестаков и Поприщин.

Хлестаков. Мне кажется, как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?

Поприщин. Очень может быть.

Хлестаков. Мне нравится ваша откровенность, и я бы, признаться, больше бы ничего и не требовал, как только оказывай мне преданность и уважение, уважение и преданность.

Поприщин (*в сторону*). Наш директор очень умный человек. Такая ученость, что нашему брату и приступу нет. А посмотри в лицо ему: фу, какая важность сияет в глазах! Я еще никогда не слышал, чтобы он сказал лишнее слово.

Хлестаков (*глядится в зеркало, что-то декламирует и напекает*). Я, признаюсь, люблю иногда заумствоваться: иной раз прозой, а в другой и стихишки выкинутся. (*Подходит к книжному шкафу и оглядывает его*.) Моих много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт-дьявол, Норма, Юрий Милославский. Уж и названий даже не помню. (*Подходит к портрету и посылает ему воздушный поцелуй*.) Балы даю. Там у нас и вист свой составился. Министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я. Во дворец всякий день езжу.

Поприщин (*в сторону*). Когда вельможа говорит, чувствуешь страх. Такое образование и важные поступки-с.

Хлестаков. Каково на дворе?

Поприщин. Сыро, Ваше превосходительство. (*Хлестаков уходит.*) Да, не нашему брату чета! Государственный человек. Я замечаю, однако же, что он меня особенно любит. Если бы и дочка... эх, канальство!.. Ничего, ничего, молчание. (*Подходит к портрету и пристально смотрит.*)

ЯВЛЕНИЕ 11

Поприщин и дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова (*вбегают*). Папа! Где папа? (*Убегает.*)

Поприщин (*обращаясь к портрету*). Лучше бы ты вовсе не существовала! Не жила в мире, а была бы создание художника! Я бы не отходил от холста, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя. (*Отшатывается со страхом от портрета.*) Глядит, глядит. Глядит, глядит человеческими глазами! (*Портрет внезапно оживает; дочка Хлестакова выпрыгивает из рам.*)

Дочка Хлестакова. Я замечаю, что вы меня ненавидите.

Поприщин. Вас ненавидеть! мне?

Дочка Хлестакова. Не презирайте меня: я вовсе не та, за кого вы принимаете меня. Взгляните на меня, взгляните пристальнее и скажите: разве я способна к тому, что вы думаете?

Поприщин. О! нет, нет! пусть тот, кто осмелится подумать, пусть тот...

Дочка Хлестакова. Может, движения моей души склонны к раскаянию. Неужели вы не подадите мне руки, не спасете меня?

Поприщин. Я женюсь на вас. Я должен жениться на вас! Я возвращаю миру лучшее его украшение.

Дочка Хлестакова. Какой вы смешной. Совершенная черепаха в мешке. А волосы у вас, как сено. Женитесь на мне, я рожу вам такого же урода, как вы. (*Хохочет и с хохотом возвращается в раму.*)

Поприщин (*трет глаза*). Неужели это был сон, канальство? Нет, не может быть; это не сон, это был отрывок из действительности. А с каким, однако, дьяволом породнюсь! какой птицей теперь сделаюсь! высокого полета, чёрт побери! Постой же, я задам перцу начальнику отделения. Чтoб все знали, что женюсь на дочери

не какого-нибудь простого человека, а такого, что и на свете еще не было, что может всё сделать, всё, всё, всё! Так вот как, а? Теперь можно большой чин зашибить, потому что он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит... Может, и в генералы влезу.... А, может, и не только в генералы...

ЯВЛЕНИЕ 12

П о п р и щ и н один, читает газету.

Действительно, странные дела делаются в Испании. Пишут, что престол упразднен, потому что нет короля. Не может стать, чтобы не было короля. Государство не может быть без короля. Король есть, да только он где-нибудь находится в неизвестности. (*Подходит к зеркалу.*) В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Теперь передо мною всё открыто. Теперь я вижу всё как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде всё было передо мною в каком-то тумане. И всё это происходит, думаю, от того, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет; он приносится ветром со стороны Каспийского моря.

ЯВЛЕНИЕ 13

П о п р и щ и н и Хлестаков.

Хлестаков (*входит*). Почему сидите, когда директор входит?

П о п р и щ и н. Что за директор! чтобы я встал перед директором — никогда! Какой вы директор? Вы пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которую закупоривают бутылки. Я Фердинанд VIII, испанский король!

Хлестаков (*в сторону*). Странное происшествие. Как же можно, чтобы чиновник для письма был испанский король? (*Приободрившись и обращаясь к Поприщину.*) Милостивый государь, милостивый государь...

П о п р и щ и н. Что вам угодно?

Хлестаков. Мне странно, милостивый государь... мне кажется... вы должны знать свое место. И вдруг вы... и испанский король...

П о п р и щ и н. Извините меня, я не могу взять в толк, о чем вы говорите... Объяснитесь.

Хлестаков. Конечно, я... впрочем, я директор. Будучи во многих домах... имея знакомства... Вы посудите сами... я не знаю, милостивый государь... Извините... если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести... вы сами можете понять...

Поприщин. Ничего решительно не понимаю. Изяснитесь удовлетворительнее.

Хлестаков. Милостивый государь... я не знаю, как понимать слова ваши... Здесь всё дело, кажется, совершенно очевидно... Или вы хотите... Ведь вы служите в департаменте, которым управляю я!

Поприщин. Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Я сюда только так зашел... Ведь на вас, поглядите в зеркало, вицмундир, а на мне королевская мантия.

Хлестаков (*в сторону*). Невероятно, никаким образом невероятно. Это, верно, или во сне снится, или просто грезится; может, я по ошибке выпил вместо воды водку. (*Уходит в задумчивости.*)

ЯВЛЕНИЕ 14

Поприщин и дочка Хлестакова.

Дочка Хлестакова (*вбегают*). Где папá?

Поприщин. Что папá? Нет папá. Счастье вас ожидает такое, какого вы и вообразить себе не можете. Несмотря на козни неприятелей, мы будем вместе.

Дочка Хлестакова. Папá! ах, папá! (*Убегает.*)

Поприщин. О, это коварное существо — женщины! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чёрта.

ЯВЛЕНИЕ 15

Поприщин; входит доктор с палкой в руке.

Доктор. Давно случилось с вами несчастье?

Поприщин. До сих пор нет депутатов из Испании. Без них неприлично представляться ко двору.

Доктор. Карета подана. Добро пожаловать в Испанию.

Поприщин. Не нужно никаких знаков подданничества!

Доктор. Если ты будешь называть себя королем Фердинандом, то я из тебя выбью эту охоту. (*Замахивается палкой.*)

Поприщин. Странная земля Испания. Станные, однако, здесь рыцарские обычаи. Впрочем, Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства.

Доктор. У всякого петуха есть Испания, она у него находится под перьями.

Поприщин. Завтра в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге, и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Все наши носы находятся в луне, потому мы и не можем видеть носов своих. А если земля сядет на луну, то может размолоть в муку носы наши. Надо дать приказ полиции не допустить земле сесть на луну.

Доктор (*бьет Поприщина палкой*). Я велю тебе голову выбрить, если будешь плохо вести себя.

Поприщин. Больно бьется проклятая палка.... Не попался ли я в руки инквизиции? Надо спрятаться под стул, чтобы не нашли меня. (*Залезает под стул.*)

Доктор. Фердинанд VIII, испанский король, где ты? Вылезай!

Поприщин. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Взвейтесь, кони, и несите меня в мою душеньку Испанию!

ЯВЛЕНИЕ 16

Хлестаков и полицейский.

Хлестаков. Что вам угодно-с?

Полицейский. Чиновник, который очинивал перья, теперь найден.

Хлестаков. Что вы говорите? Каким образом?

Полицейский. Станным случаем: его перехватили на дороге, когда он хотел уехать в Испанию. И паспорт был написан на имя испанского короля, Фердинанда VIII. И странно то, что я сам принял его сначала за испанского короля. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был простой чиновник. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но чиновник вы или испанский король, ничего не разберу. Моя теща, мать моей жены, тоже ничего не видит.

Хлестаков. Где же он? Где?

Полицейский. Не беспокойтесь. Я не мог привести его с собой... Но он совершенно таков, как был. Похож на черепаху в мешке и волосы, как сено.

Хлестаков. Так, он, точно он! Откушайте со мною чашечку чаю.

Полицейский. Почел бы за большую приятность, но никак не могу: мне нужно захватить отсюда в смиренный дом... Очень большая поднялась дороговизна на все припасы... *(Хлестаков сует ему ассигнацию; полицейский уходит.)*

ЯВЛЕНИЕ 17

Хлестаков, потом дочка Хлестакова.

Хлестаков. Так, он, точно он! И на черепаху в мешке похож, и волосы, как сено. Пусть бы так и оставался, а то... Фердинанд VIII... испанский король... *(Смеется, после задумывается и мрачнеет.)* А что, если он и в самом деле испанский король? Может, он в России инкогнито и как будто простой чиновник, а на самом деле не простой чиновник, а испанский король? И может вдруг нажаловаться на меня своему высокому российскому собрату? А?

Дочка Хлестакова *(вбегает)*. Папá! папá!

Хлестаков. Чепуха совершенная делается на свете.

Дочка Хлестакова. Папá! ну, папá!

Хлестаков. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия. Вдруг тот самый чиновник, который очинивал мне перья, на самом деле, оказывается, — испанский король...

Дочка Хлестакова. Папá... папá...

Хлестаков. А знаешь ли ты, что у французского короля шишка под самым носом?

Чудным звоном заливается колокольчик.

Звенит и обрывается струна.

Слышны звуки, похожие на всхлипывания и стоны.

Занавес опускается.

ОБ АВТОРАХ

Алексеев, Анатолий Анатольевич. Кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и культурологии Шадринского государственного педагогического института, докторант кафедры русской литературы Уральского государственного университета.

Домашнева, Влада Сергеевна. Студентка филологического факультета по кафедре русской литературы Уральского государственного университета (научный руководитель доц. Л. Р. Клягина).

Житкова, Людмила Николаевна. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского государственного университета.

Зырянов, Олег Васильевич. Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Уральского государственного университета.

Клягина, Лариса Рудольфовна. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского государственного университета, автор кандидатской диссертации «Н. В. Гоголь и авангард».

Кондакова, Юлия Васильевна. Кандидат филологических наук, доцент кафедры социальных наук Уральской государственной архитектурной академии, автор кандидатской диссертации «Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени».

Копалов, Виталий Ильич. Доктор философских наук, профессор кафедры теологии и гуманитарных дисциплин УрИБ (Екатеринбург), руководитель межвузовского научного семинара «Русская идея».

Кривонос, Владислав Шаевич. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного педагогического университета. Автор известной монографии «Мотивы художественной прозы Гоголя» (СПб., 1999) и других исследований по творчеству писателя.

Лаптева, Светлана Игоревна. Аспирант кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета (научный руководитель проф. Л. А. Ходанен).

Лобова, Татьяна Михайловна. Кандидат филологических наук, заведующая сектором справочно-библиографического отдела научной библиотеки Уральского государственного университета.

Миронов, Алексей Владимирович. Кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы Нижнетагильской социально-педагогической академии.

Мирошников, Юрий Иванович. Доктор философских наук, заведующий кафедрой философии Института философии и права УрО РАН.

Овчинников, Андрей Германович. Старший преподаватель кафедры филологии Специализированного учебно-научного центра УрГУ.

Созина, Елена Константиновна. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы УрГУ, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН.

Шунков, Александр Викторович. Кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы и русского языка Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Упоров, Артем Андреевич. Выпускник кафедры русской литературы Уральского государственного университета (научный руководитель проф. Н. В. Пращерук), бакалавр филологии.

Научное издание

**Зырянов Олег Васильевич, Кривонос Владислав Шаевич,
Созина Елена Константиновна и др.**

Н. В. ГОГОЛЬ КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

К 200-летию со дня рождения писателя

Под общей редакцией профессора О. В. Зырянова

На первой странице обложки:
Николай Гоголь. Художник Ю. Селиверстов

Редактор и корректор Р. Н. Кислых
Компьютерная верстка Н. В. Комардиной

Оригинал-макет подготовлен
редакционно-издательским отделом университета

План изданий 2009 г., поз. 73. Подписано в печать 26.11.2009.

Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times.

Уч.-изд. л. 19,84. Усл. печ. л. 20,23. Тираж 200 экз. Заказ *188*

Издательство Уральского университета. 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ». 620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

ISBN 978-5-7996-0480-6



9 785799 604806